CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID

JULIO-AGOSTO, 1957

91-92

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

91-92

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA
LITERARIA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

MADRID

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Calí.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla número 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanich Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.* HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eixa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.*—URUGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, números 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (6 ème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, número 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Alcalá Galiano, 4

Tel. 249123

MADRID

Precio del ejemplar. . . . . 15 ptas.
Suscripción anual . . . . 160 ptas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléf. 21-58-65.—Madrid.

INDICE

NUMERO 91-92 (JULIO-AGOSTO 1957)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

NUESTRO TIEMPO:

SECCIÓN DE NOTAS:

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

En páginas amarillas, *Hispanoamérica a la vista*, con «La novela de la tierra: su concepto». Portada y dibujos del pintor.



ARTE Y PENSAMIENTO

LLAMAS Y LIBROS

(Doble raíz del Perú)

(En la inauguración de la Exposición del Libro Peruano. Semana Cultural Peruana. Madrid, Mayo, 1957.)

La mañana era fresca, de cielo nítido y con aire seco, de altura. Subía yo por aquella calle ancha. Cuando, de pronto, se abrió una portalada grande sobre la misma acera, y salieron, ante mis ojos, extasiados y asombrados, una, dos, tres, ocho, diez, una docena de llamitas airosas, de tanta gallardía que casi parecían espirituales. Salieron indiferentes a mi proximidad, ellas, criaturas de la serranía, genios antiguos de aquellas tierras. Salían con un trotecillo corto y brioso. Y tras ellas, y también con un trotecillo de alimaña montaraz, un indiecito, con su poncho y su caperuza.

Estábamos en la ciudad del Cuzco, en la vieja capital de los Incas.

Yo recuerdo la hora temprana, el prisma de sombra que rasga durante la calle soleada. Y me veo allí, extraño a aquello, absorto y maravillado.

A veces, sucesos triviales, de esos que no se consignan en los libros, calan mucho más hondo en nuestro espíritu. Yo digo «Perú», y lo primero que viene a mi mente es la escena aquélla, doce llamitas, cada una con su pequeña carga, que trotan garbosas, y el indio, algo retrasado, que acelera el paso para reunirse a ellas.

No; los españoles, la superposición de la cultura europea, la vida moderna, no han podido arrancar esas profundas raíces. Allí están, allí esperan su hora.

Y luego, todo, todo en la vieja ciudad incaica me hablaba lo mismo: ante mis ojos se alzaban estupendas moles coloniales, la Catedral, la Iglesia de la Compañía. Las calles juntaban los atractivos de una Avila y un Toledo, como dispuestos para el más hastiado turista, para lograr excitarle a fuerza de encantos hispánicos. Pero no; acercaos a los muros: la victoria será de la sillería incaica, de matemática juntura, que no conoció la argamasa. Y al asomarme a los patios renacentistas, ¿qué voces eran las que oía? ¿Qué hablaban esas gentes? Hablaban quechua. Yo,

entonces, sentía un estremecimiento, casi terror. Aquellos patios me parecían como esas ruinas en medio de la selva, de nuevo poco a poco invadidas por la tozuda vegetación que recobra su imperio.

Quiere esto decir que en el Perú hay un agua profunda, unos zumos antiquísimos que no sólo no se han extinguido ni agotado, sino que, momentáneamente detenidos, no han llegado a regar—o escasamente—las células nuevas; que un día han de hacerlo, y que ese día será aquel en el que el Perú se exprese en plenitud de gloria.

Quería decir esto aquí, y en este día, porque no soy uno de esos españoles de mentalidad virreinal—ya van quedando pocos, gracias a Dios—que quieren mirar la historia americana como una película que corre al revés y va a terminar en la conquista española. No; veamos los países que hoy tienen nuestra habla, en su realidad y en su proyección hacia el futuro. Hay entre nosotros quienes no cesan de elevar, frente a la llamada leyenda negra, otra leyenda blanca; leyendas, al fin y al cabo, la una y la otra. Hay quienes no cesan de recordar lo que hicimos por América, lo que dimos a América, etc. No me parece generoso estar siempre recordando a los amigos lo mucho que nos deben. Creo mucho más noble seguir, en silencio, cultivando la amistad, sin buscar nada. O, si no, por lo menos, si recordamos que nosotros hicimos a América, no olvidemos que América nos hizo a nosotros, pues sin América no se concibe nuestra época áurea. Luego tanto debemos como nos deben. Quizá, quizá, ocurra que estos caminos más generosos sean también los más prácticos.

Así me ocurre que en el Perú, mucho más que su historia (su historia prehispánica y su historia hispánica), me interesa su futuro. Futuro interesantísimo. Porque su futuro lo veo difícil, peligroso; pero, por eso mismo, más lleno de posibilidades. Yo veo al Perú inestable—no homogeneizado—en su mezcla de razas (indígena, española, negra, japonesa, china, europeas en general), con tipos humanos extrañamente cambiantes y de características contrastadas. Es curioso: parece como si los contrastes del suelo fueran también como una imagen geográfica de esa difícil amalgama de sangres que hay en lo étnico: zonas visitadas sólo del cóndor; inextricables enredos de altísimas sierras, que se vierten sobre valles, a veces muy feraces, pero que prontamente van a precipitarse en el Pacífico o que, al Norte, terminan en el desierto amarillo oscuro, sobre el que desde mi avión parecían extraños árboles sin hoja las torretas del petróleo. Y, por el otro lado, los montes se

abren sobre la selva amazónica, un territorio inmenso, casi la mitad del suelo peruano: fantástica reserva de riqueza, pero hoy casi intocable.

Difícilmente un país puede reunir más y más contrastadas condiciones naturales de sangre y de suelo. En el Perú hay peligro en la sangre del hombre y hay peligro en la tierra. Esa fué la dura y fuerte impresión que yo saqué en 1948; quizá todo está hoy muy dulcificado del lado humano—gracias a una inteligente política de concordia—y lo estará más cuando—del lado geográfico—la selva se conquiste, la alta montaña se venza y el desierto definitivamente se haga productivo. Pero yo he de decir mi directa y sincera impresión: el duro contraste del Perú dejó en mí hondísima huella; no me recato en afirmar que fué la más fuerte de todas las imágenes sudamericanas grabadas en mi retina.

¡Ah, cuando todo se resuelva en unidad, cuando todas esas fuerzas se junten en creadora armonía! ¡Qué magnífico futuro el de este pueblo que hoy atrae como ninguno nuestra curiosidad de hastiados y escépticos europeos!

Creo, pues, en la virtud de esa savia, de esos zumos autóctonos, maravillosamente intactos en la sede de los incas.

Y creo, naturalmente, en el injerto de la sangre española; y claro está que creo en que para los destinos del Perú era necesaria la acción fecundante de la cultura de España primero, y de la general europea, francesa, inglesa, etc., después.

Precisamente esta exposición que se inaugura hoy es una buena prueba de ello.

Muchas, muchas aguas tienen que llover sobre la cultura de un país para que se produzca un hombre como César Vallejo.

Pero las primeras fueron españolas.

¿Y cómo caen los primeros elementos culturales españoles sobre el corazón virginal del centro incaico?

Mucho se ha discutido qué es lo que llevaba a los españoles a la conquista americana: unos dicen que el espíritu; otros, que la sed de oro.

En otra ocasión he considerado conjuntamente los primeros vagidos—allá en el fondo de la Edad Media—de tres lenguas europeas: el francés, el italiano y el español, recién salidas del cascarón latino. ¿Qué carácter tienen los primeros documentos redactados en esos idiomas? El francés hace sus primeros pinitos en los jura-

mentos de Estrasburgo, un tratado político y guerrero: lo que era de esperar. El italiano—nos nos extraña—lo hace con unos juramentos sobre un pleito de carácter económico. ¿Y el español? El español, y no nos maravilla nada tampoco, con una breve, desnuda y temblorosa oración a Dios: unas pocas líneas que salen del alma de un hombre del siglo x, y van en busca de la divinidad.

Y ahora miremos al Perú, a los comienzos del injerto de la cultura española. Nada mejor para considerar la primera impregnación cultural venida de España que la huella que nos queda en la imprenta. *La Imprenta en Lima,* la obra monumental del chileno José Toribio Medina nos permite seguir esos primeros vagidos del libro peruano, paso a paso.

¿Cuál es el primer libro que se imprime? Una *Doctrina Cristiana* (1584) y a continuación un *Confesionario.* Lo primero que de la cultura española se vierte en tierras del Perú es el más alto anhelo cultural: el religioso.

Los españoles no llevamos por delante preocupaciones intelectuales como los franceses. Somos hombres de acción: acción física, militar, y acción espiritual, religiosa (recordemos los *Ejercicios espirituales*). Y así, al Perú llevamos, ante todo, esa necesidad de modelar almas para Dios, que es la propaganda religiosa.

No nos extraña que sólo en cuarto lugar aparezca un libro científico-práctico, un *Arte y Vocabulario de la lengua quechua,* impreso en 1586. Pero si ahora volvemos los ojos a las obras de carácter religioso, impresas antes y que ya hemos mencionado, veremos que todas ellas estaban, al par, en tres lenguas: en castellano, quechua y en aymará. Sin preocupaciones intelectuales, llevados sólo por su deseo de ganar almas para Dios, los misioneros españoles, aquí como en Méjico y en todas partes, estaban haciendo una formidable obra lingüística.

Pero, ¿y las preocupaciones materiales?

Sí, pronto se imprime en Lima un libro sobre el impuesto de la *Alcabala.* Pero eso ocurre sólo ocho años después de haberse comenzado a facilitar por medio del libro la propaganda religiosa y, a consecuencia de ella (sólo a consecuencia de ella, pero con extraordinarios resultados), el estudio de las lenguas indígenas.

El orden en que van apareciendo estas primeras publicaciones limeñas es muy interesante:

Lo político y lo militar viene detrás, sólo detrás, diez años después, en 1594, con un libro sobre el pirata Hawkins (al que llama-

ban Aquines), con pintoresca interpretación fonética. Después entra lo administrativo con unas ordenanzas, 1594.

Se suele decir que el Siglo de Oro español sufre una hipertrofia de lo literario. Pues bien, sólo doce años después de la introducción de la imprenta en Lima se publica allí *El Arauco domado*, el poema de Pedro de Oña (1596).

¿Hemos ido los españoles al Perú en busca del oro y de la plata indianos? Sólo después de las publicaciones religiosas, gramaticales, fiscales, político-guerreras, administrativas y poéticas; sólo después de haberse comprobado por medio de la imprenta la preocupación por esos aspectos culturales, aparece en Lima el *Libro general de la reducción del oro y plata*, una obra que quería evitar el trabacuentas en los envíos de estos metales preciosos. ¡Sólo después de tantos otros aspectos culturales, sólo trece años después de introducida la imprenta en Lima!

Y no es que yo quiera sacar consecuencias rigurosas de esta ordenación. Pero se me figura curiosa: primero aparece lo religioso; luego, lo lingüístico; luego, otros muchos aspectos culturales. Y sólo al final del siglo XVI, y después de trece años de imprenta, un libro sobre la cuenta del oro y de la plata.

Y me parece aún más curioso, porque viene como a reforzar aquella observación mía de hace años sobre los primeros vagidos en los primeros documentos en lenguas europeas. Lo que allí salía de esa comparación, eso mismo, resalta ahora al comparar entre sí los primeros libros impresos en Lima: para el hombre español lo primero es Dios. Busca ante todo a Dios y almas para Dios, y piensa que lo demás se le dará por añadidura.

Ese hondo anhelo espiritual es lo primero que España injerta en el virginal corazón de los pueblos conquistados.

De ese hondo anhelo habían de salir grandes beneficios para la cultura de América, y no lo ocultaremos, del olvido de algunos otros campos, grandes males. Bienes y males: así ocurre en todas las herencias.

Después siguió ese influjo español y vinieron con los siglos a juntarse otros influjos europeos: y a todo debe algo la cultura actual peruana, así como también a la tradición criolla virreinal, que a veces alcanzó niveles muy altos.

La huella de todo eso, el maravilloso resultado de todo eso, está parcialmente representado en esta exposición que espíritus juveniles han juntado y hoy se inaugura.

Pero yo espero todavía para el Perú un destino más alto. Aún no han dicho su palabra los viejos genios tutelares. Y yo pienso en la mañana de sol, en la vieja ciudad de los Incas, en el fresco de la altura, en las llamitas, tan garbosas que parecían espíritu, y en el indiecito del roto poncho, que trotaba, trotaba también él, cuesta arriba, para darles alcance.

Dámaso Alonso.
Travesía del Zarzal, s/n.
Chamartín de la Rosa.
(MADRID)

EL AMERICANO Y SU SENTIDO DEL TIEMPO (*)

POR

HIPOLITO PAZ

Por boca de Juan Gabriel Borkman, Ibsen dice: «Es verdad que nada nuevo pasa, pero lo que ha pasado no se repite tal como pasó. Es el ojo el que transforma las acciones. El ojo al nacer de nuevo transforma las viejas acciones...»

Este pensamiento, que debe ser tomado con su grano de sal, vuelve a mí a propósito de los Estados Unidos. He ahí el escenario de todo un repertorio de fenómenos que para el espectador resultan muchas veces desprovistos de lógica, incoherentes, cuando no humorísticos por su aparente sin sentido, si no se descubre el ángulo desde el cual aquéllos deben ser observados. Adoptada la perspectiva correcta, el rompecabezas queda armado: lo ilógico se hace lógico, lo incoherente, coherente, y lo humorístico, eventualmente dramático.

Todo país es un jeroglífico. Estados Unidos lo es particularmente.

¿Cuál es la clave que permite comprender las manifestaciones de la vida americana?

A mi juicio, su sentido del tiempo.

Cuando hablo del sentido del tiempo del americano me refiero al americano de hoy y al sentido del tiempo que está presente en su arquitectura, que impulsa su técnica, que urge su premioso progreso, de ese tiempo presente en sus novelas, en su poesía, en su teatro o en su plástica.

Hablo del americano en singular como si no hubiera millones de ellos, norte y sur, este y oeste, de ambos sexos, de todas las edades, de diferentes razas, religiones y profesiones, pero en estos casos es inevitable hacerlo (1).

El americano vive en un presente químicamente puro. Puede aprehender el pasado como concepto, pero no constituye en él algo vivo o, por lo menos, sobreviviente, una emoción cuyos temblores persisten.

Yo sé que se puede decir hoy, con mayor razón, aquello que ayer decía Ortega: «Esta disociación del pasado con el presente

(*) La expresión «americano» se usa en el sentido de americano de los Estados Unidos.

(1) GEORGE SANTAYANA: *Character & Opinion in the United States.* Anchor A 73, pág. 103.

es el hecho genérico, característico de nuestra época.» Es decir, una verdad que valdría tanto para Europa cuanto para los Estados Unidos.

Sí y no. En Europa y en Hispanoamérica podemos estar en contra del pasado, con lo cual le damos vigencia póstuma. Pero en Europa e Hispanoamérica el pasado gravita sobre el hombre, está allí de una manera presente, valga la paradoja, y cuesta escapar de él. El pasado tiene una densidad invisible, pero cierta; es espeso, por instantes parecería que se le puede tocar; se resiste a morir, se aferra al presente y, vencido, opera como los pueblos conquistados que dejan su impronta en el estilo de los conquistadores. El presente resulta así un espejo donde el pasado puede reconocerse. Al mismo tiempo ese pasado obstaculiza cualquier intento de acomodarse al presente. Al visitar una de las antiguas catedrales o alguno de los antiguos monasterios medievales, la atmósfera que envuelve los altares, las imágenes, los corredores, nos retrotrae físicamente y nos hace solidarios y cómplices de un pasado cuya presencia en ese momento asumimos. No somos espectadores, sino actores tardíos de un drama que acaba de representarse y cuyos ecos aún están vivos.

Para el americano el pasado constituye un hecho dentro de una cronología, algo que está allí, atrás, en tal punto del camino, tiritando en los corredores del tiempo, y que sólo se puede reconstruir mediante un proceso intelectual, racional, como el paleontólogo recrea con los vestigios ya fósiles la imagen de los seres orgánicos a los que pertenecieron.

Cuando se reprocha a los americanos su deformación de la antigüedad se comete—desde el punto de vista subjetivo, naturalmente—una flagrante injusticia. Ellos vierten con absoluta honestidad «su» concepto del pasado que deben traducir en función de otra dimensión que se llama presente, como el ciego de nacimiento se vale de las manos para crear su única imagen posible, una imagen táctil: las manos le dan su propia y limitada versión, que no es igual a la ilustrada por los ojos.

Europa tiene ruinas. Estados Unidos, demoliciones. En las ruinas el tiempo anima y espera, hace tiempo. En las demoliciones el tiempo escapa y se desvanece. La ruina es una avanzada del pasado sobre el presente. La demolición es una «blitzkrig», una ofensiva relámpago del presente sobre el pasado... Cuando el americano decide gozar en los Estados Unidos de algo antiguo lo recrea artificialmente; lo reproduce con ejemplar fide-

lidad o si no lo transplanta intacto, como esos castillos que trae de Europa, con sus piedras numeradas. (Porque el americano ama y respeta las antigüedades y tiene por ellas una reverencia que contrasta con el desprecio que siente por las cosas viejas o usadas.) A veces ocurre, sin embargo, que las restaura, pule y limpia con tanto amor y con tanto respeto que las deja absolutamente nuevas... Tal, por ejemplo, el muy ilustrativo caso de la ciudad de Williamsburg.

Williamsburg está situada en el Estado de Virginia, separada de Wáshington por cinco confortables horas en automóvil a través de una impecable carretera flanqueada de árboles y de florestas que en el otoño se transforman en un barullo de verdes, amarillos viejos y púrpuras sólo posibles en el universo de Chesterton.

Williamsburg fué por más de cien años la capital de una de las más influyentes de las trece colonias inglesas. Luego, el fuego y el tiempo hicieron su obra y la histórica ciudad fué casi olvidada.

Pero he aquí que un buen día—nos refiere el folleto editado por la Colonial Williamsburg y que lleva por título el muy sugestivo a los fines de este ensayo, *La ciudad que hizo retroceder al tiempo* (2)—Nelson Rockefeller se decide a reedificar la antigua ciudad que, como tal, casi había desaparecido. Miles de hombres dedicados mañana y noche a llevar a cabo ese ambicioso proyecto y millones de dólares fueron invertidos en esa tarea, que fué cumplida.

Listo ya el escenario (sic), nos dice el opúsculo al que me referí, fué necesario educar a los actores (sic): entrenarlos, instruirlos sobre los históricos acontecimientos que tuvieron lugar en Williamsburg y que ellos repiten para solaz de los turistas, y vestirlos con el traje típico. (El traje típico, dicho sea de paso, es siempre un traje abstracto que nunca ha sido usado tal cual se le exhibe, una idea *en* el sentido platónico.)

He ahí la ciudad. ¿Cuál es la idea que nos produce? Ni más ni menos que la que sugiere sin proponérselo el folleto que mencioné.

Un espectáculo donde nada es imperfecto: el escenario, los actores cuidadosamente entrenados y cuyo papel conocen de memoria, sus trajes impecables y hasta los gestos con que aquéllos deben acompañar la acción. Se han revisado mapas, archivos, testimonios y memorias laboriosamente, con honestidad y amor, para que el calco se ajuste al original. Está todo, menos el Tiempo. El Tiem-

(2) Texto por Parke Rouse, Jr.; *fotografías oficiales por* Thomas L. Williams.

po está ausente. Williamsburg es una novísima ciudad vieja. El último modelo de una ciudad antigua sometida a un tratamiento de Elizabeth Arden. Han retrocedido para encontrar el pasado sin advertir que al pasado no hay que ir a buscarlo, sino que es él el que debe venir a nosotros. Como el príncipe del apólogo oriental que para escapar de la Muerte, con quien se había encontrado en Bagdad, huía a Samarra sin saber que la Muerte tenía su cita con él no en Bagdad, sino en Samarra...

Ese sentido del presente que inunda la antigüedad se observa también en los museos americanos. Los cuadros antiguos se convierten a fuerza de limpiarlos y restaurarlos en piezas flamantes.

No hay memoria:

Apenas puedo oír
Ni recuerdo de aquellas abejas
Que ha poco hipnotizaban el prado,

dice el poeta Wilbur (*Richard Wilbur*: «Una condición crónica», en *Poetry*. Vol. LXXXI, núm. 1, octubre 1952.)

Pero, a su vez, esta liberación del pasado les da un impulso creador. Es la posibilidad de ver con ojos nuevos paisajes viejos, exhaustos para los otros, pero no para ellos. La frase de Cajal «No hay temas agotados, hay hombres agotados en los temas» es aquí de aplicación. Pueden así crear sin el temor de profanar algo sagrado. No hay inhibiciones. No tienen la contención del pasado que les dice, como a nosotros: ¡Cuidado!, porque eso que intentáis hacer ya ha sido hecho y ha sido bien hecho. Tienen la fuerza y el genio de quien lanza su mensaje con la convicción de que lo que van a decir no ha sido nunca dicho. En lo que hay mucho de verdad, porque lo dirán de una manera diferente, nueva. Sus palabras resultan siempre inaugurales, recién estrenadas.

Ese sentido del presente hace que el americano se vuelque en lo que está haciendo. Como el hombre de acción de Goethe, según la interpretación nietzscheana, el americano olvida la mayoría de las cosas en orden de hacer una; no le interesa lo que está detrás de él y sólo reconoce una ley: la ley de lo que es. El ama su trabajo más de lo que ese trabajo merece ser amado, y los mejores trabajos son los producidos en tal éxtasis de amor (3). Haz lo que haces, reza el viejo proverbio, y el americano lo sigue a la letra lo cual le asegura su éxito. Y esa adhesión amorosa al presente,

---

(3) Sobre la interpretación de Nietzsche del hombre de acción de Goethe, ver *The Use and Abuse of History by Friedrich Nietzsche*, The Little Library of Liberal Arts, pág. 17.

siempre diferente y cambiante, hace de su obra una permanente creación repleta de vitalidad.

Pienso que es en este adjetivo vital o en el sustantivo vitalidad en los que hay que poner el acento más que en los corrientes de pesimismo u optimismo.

«La diferencia entre el americano y el europeo—dice Emmanuel Berl en *Le pays du progres* (4)—es que nosotros hablamos y pensamos como si el progreso estuviera acabado y ellos como si estuviera apenas comenzado. El americano puede estar ansioso, triste o quizá neurasténico, pero no se le verá nunca pesimista, pues el pesimismo es incompatible con una fe sincera en el progreso.»

No. No es esa, a mi modo de ver, la explicación.

Es en su peculiar sentido del tiempo donde debemos ir a buscarla.

Optimismo y pesimismo suponen una tácita referencia al pasado y al futuro. En su reciente discutido y discutible libro, *The Outsider*, Collin Wilson comenta esta cita de Wells que para el caso es oportuna.

El tiempo, como una perpetua corriente en marcha, arroja fuera de sí a sus [*hijos.*
Y ellos vuelan olvidados como un sueño muere al despertar el día (5).

Es una nota sorprendente del hombre que pasó su vida predicando el credo «Si a usted no le gusta su vida puede cambiarla»; el optimista de *Men Like Gods y Modern Utopia* torna el auténtico pesimismo shakespeariano extraído de *Macbeth.*

Wells da la razón para este cambio, y en su explicación aclara lo que yo quiero decir: «El habitual interés del escritor es su crítica anticipación. De cada cosa se pregunta, ¿a dónde nos lleva? Es natural para él presumir un límite para los cambios (con relación al pasado). Pero de pronto realiza... que cada cosa va de cualquier manera a cualquier parte... El modelo de las cosas comienza a borrarse.»

Es decir, en las dos actitudes de Wells, la vieja y la nueva, los términos del problema no han variado. Se trata siempre de la relación del pasado con el futuro y viceversa. Sólo la perspectiva es diferente...

---

(4) *La Table Ronde*, núm. 105, pág. 35.
(5) Colein Wilson: *The Outsider*, The Riverside Press Cambridge, 1956. páginas 16 y 17. El libro de Wells citado por Collins Wilson es *Mind at the End of its Tether*, Heinemann p. l. ed. 1945.

En el americano no hay tal problema. El vive su presente y, en cierto modo, eso le da una mayor capacidad para ser feliz. Porque en la mayor o menor felicidad hay siempre algo que hace esta felicidad: el poder de olvidar, o, con una expresión más elaborada, la capacidad de sentirse histórico en su duración. «Quien no puede dejarse a sí mismo en el umbral del momento y olvidar el pasado, quien no puede permanecer en un solo punto como una diosa de la victoria sin miedo y sin vértigo no sabrá nunca lo que es la felicidad» (6).

El americano tiene esa capacidad y la ejercita sin pensar en ella, «sans arriere pensée». Por eso su disposición para ser feliz es mayor en él que en otros, aunque esa felicidad sea limitada y esté mirándose a sí misma. El la ejercita con naturalidad, la lleva inadvertidamente y como el «dandy» su elegancia, según la clásica definición de Barbey d'Aurevilly, sin pensar en ella.

La lleva, sí, naturalmente, como su sonrisa. Y no se me diga que hay letreros que le indican al empleado: «Sonría», colocados detrás de la ventanilla—que los hay, por cierto—, porque eso responde a otras razones. Es una exigencia de su organización donde todo está previsto. Regula sólo aquellos casos de honda desesperación, de crisis, en que el empleado, aunque sea americano, está tentado de arrojarle un tintero a un cliente. El cartel es meramente indicativo; como las escaleras de alarma contra incendios y los teléfonos que se comunican directamente con la central policial: sólo regulan casos excepcionales. Sería injusto decir que las únicas escaleras que utilizan los americanos son las de alarma o los únicos teléfonos, los policiales. La sonrisa es, en el americano, algo más que la expresión de un estado subjetivo; es su puente de comunicación con el mundo, forma parte de una clave dentro de su sociabilidad que aguarda secretamente otra sonrisa que corresponda, como en alta mar el saludo de un barco a otro barco.

El final feliz, el «happy end», resulta así corolario de lo anterior. Es connatural a la forma de vida del americano. El «happy end» no es una concesión que se le hace y que él acepta; es una exigencia insobornable de su vida y forma parte de ella. Cuando hace poco se llevó a Broadway la adaptación de *Pygmalion* de Bernard Shaw, en una versión musical—sea dicho de paso—, vimos cómo el final ambiguo de la obra original, un poco desolado, es sustituído, no obstante todas las razones que da Shaen su *post scriptum* para explicar porqué «el resto de la historia no debe ser

---

(6) Nietzsche: op. cit., pág. 14.

mostrado en acción», es sustituído, decía, por el más feliz y romántico de los finales: Lizza e Higgins se casarán. Shaw quiso hacer, según él mismo lo explica, una pieza didáctica. Quizá, y de la manera más natural, los adaptadores americanos hayan logrado en forma más acabada ese propósito...

En general, la tragedia no tiene éxito en los Estados Unidos. El final trágico no puede dialogar con el americano. La única solución sería escribir una tragedia con un final feliz. Su éxito de taquilla estaría asegurado...

El hombre americano está absorbido por el presente como el hombre medieval por la eternidad. Eso explica porqué es maestro del «film» documental, del que refleja la vida, la vida de hoy, ya sea en la ciudad, la selva o el mar. Sólo él consigue teñir poéticamente al mundo cotidiano de esa sensación de presentismo con que él lo colorea. Eso, de rebote, aclara y en cierto modo compensa su deficiencia en tratar los «films» históricos. En esos casos lo que él hace laboriosamente es ponerle peluca antigua al presente. Y lo decora con un paisaje de tarjeta postal; la tarjeta postal es la expresión plástica del presente puro. Son a su vez los maestros del dibujo animado, porque el dibujo animado se mueve fuera del espacio, del tiempo, en un tiempo atemporal.

Esa sensación de presente se vuelca en su misma nomenclatura; Buenos Aires no es Buenos Aires, sino B. A.; la ciudad de México, México City, M. C.; Los Angeles, L. A.; New York, N. Y. Se despoja al nombre de su sustancia histórica, de su pasado, y se convierte a las ciudades en misteriosos esquemas. Al decir volaré L. A. a M. C. lo que se expresa es una ecuación. Acaso el más romántico de los jeroglíficos...

Naturalmente, hay en todo esto un sentido de eficiencia innato en el americano, un tecnicismo que no sería perfecto, como en el americano lo es, sin esta su concepción del tiempo.

El pasado se le esfuma de las manos y eso explica la paradoja de cómo en su afán de conservarlo, cuando consiguen asirlo, terminan por desnaturalizarlo, como el personaje de *Mice and Men*, de Steinbeck, aquel gigantón que no podía conservar en sus manos un conejito sin terminar por matarlo a fuerza de prodigarle sus caricias.

Su sentido del tiempo se proyecta en la Historia. La historia que el americano siente es la que atañe al hecho que está ocurriendo. Así como en los «films» la forma histórica que expresa mejor es la del documental, así el hecho histórico que puede emocional-

mente imaginar—perdónesenos el termino—es el hecho presente. No se ha divorciado del ayer porque para él el ayer no existe como sobreviviente. Su divorcio con el pasado no es tampoco ideológico como puede ocurrir en Europa o Hispanoamérica: acepta el pasado convencido de que las instituciones sociales, políticas y económicas heredadas de los Padres Fundadores de la Patria no han sufrido cambios desde entonces, no obstante que el panorama social, político y económico sea sustancialmente distinto. Proyecta su presente hacia el pasado. El tiempo desvanece aceleradamente las heridas más profundas y, felizmente, nada queda. Veinticuatro horas después de concluídas las campañas electorales, y por más ásperas y enconadas que hayan sido, los adversarios olvidan sus expresiones injuriosas vertidas y nadie las recuerda después. Lo sucedido se ha hecho pasado. En el americano el periodismo ha sustituído a la historia. El columnista al filósofo de la historia. Es su equivalente, su «ertzag». El columnista se mueve en una difícil cuerda floja: por un lado, debe procurar la perspectiva; por el otro, elaborar sus reflexiones sobre algo que está ocurriendo, inconcluso, que tendrá mañana su continuación, pero que acaso mañana no sea noticia y, por tanto, él debe ocuparse de otro tema. Creo que esa es la razón que le quita profundidad a sus colaboraciones y hace infrecuente verlas después recopiladas en forma de libro.

El periódico, sea dicho de paso, no tiene allí el carácter monolítico que lo caracteriza en Europa o Hispanoamérica. Me refiero a que si bien, en general, cada periódico americano tiene una determinada orientación, eso no excluye que en la misma página se puedan encontrar puntos de vista opuestos sobre política interna o internacional ilustrados por diferentes columnistas. Lo cual nos vincula con una de las cualidades más bellas del pueblo americano: su sentido de la tolerancia y de la sociabilidad, notas características de su forma de vida («The american way of living»).

Dentro del periódico, la intensidad presente de la noticia, su presentismo, le quita automáticamente viabilidad. Hoy, por ejemplo la señora X intenta suicidarse. La noticia es noticia. «That's news». Ha quedado en grave estado y su agonía dura un par de días. En el intervalo diluvios de noticias cubren la anterior y la desplazan por razón de la intensidad que las mismos traen; su presentismo que el americano exige. Dos días más tarde la señora X muere y la noticia de su muerte es menos importante, paradójicamente, que la de su suicidio. Esta última trajo la novedad.

Su muerte poco después puede ser prefigurada. Esta vocación por el presente que el americano tiene explica la existencia de tres o cuatro ediciones diarias del mismo periódico con las mismas noticias sustanciales, pero siempre con algo nuevo, recién ocurrido, y que obliga, en sentido psicológico, a comprar el periódico para no quedarse atrás del presente.

Hay quien explica esta profusión de ediciones por razones comerciales: posibilidad de dar cabida a mayor cantidad de avisos, lo cual significa mayor ganancia. No niego que el aviso cree en cierto modo la noticia. Pero no es esa la razón profunda de la multiplicidad de ediciones. La causa es la veracidad psicológica del lector de estar a la par del tiempo. Y la noticia es la forma periodística del presente. El protagonista de «El ganador de las carreras de mañana» que lee en el periódico que ha comprado esa mañana la noticia de su muerte que sucede tal como está allí descrita, materializa el sueño del lector americano.

El problema es que la noticia termina por matar a la noticia. Todo es noticia. Las noticias se disuelven unas dentro de las otras y pierden su importancia al ser todos ellas importantes. Esta vocación por captar el momento fugaz, el presente, se pone de manifiesto en la fotografía. Nadie como el fotógrafo americano para imprimir la biografía del instante. Entre él y el paisaje americano hay una afinidad electiva. Cuando el fotógrafo americano capta la instantánea consuma un acto de amor. A nadie como a él el paisaje americano está dispuesto a darse. Este paisaje cargado de presente sólo a él se le entrega. Una fotografía de New York, por ejemplo, debe haber sido tomada por un fotógrafo americano. De lo contrario, lo que se ve es otra ciudad. Porque así como hay falsos Picassos pintados por Picasso, hay falsos New York que son dados por New York. Sólo al fotógrafo americano el paisaje americano le deja penetrar sus secretos. Frente a una fotografía de un paisaje europeo o hispanoamericano uno cierra los ojos y sueña. Frente a la instantánea del fotógrafo americano, uno, por asociación de ideas, mira al reloj para saber si atrasa o adelanta. Los fotógrafos americanos son los reveladores del instante, los psicoanalistas del segundo. Uno no sabe si son ellos los que van al encuentro de la escena inenarrable para llegar en el momento, en el momentísimo oportuno—el del suicida dejándose caer descollantemente desde el puente de Brooklyn, o la mujer envuelta en llamas que trata de escapar del incendio, o el del gato que asoma la cabeza por la claraboya rodeado del cuerpo de bomberos—o si el momento los está aguardando a ellos y sólo a ellos. Uno no sabe,

en fin, si el paisaje es un producto del fotógrafo o si el fotógrafo es una proyección del paisaje.

El presente resulta así para el americano el gran borrador de la pizarra del Tiempo, no en el sentido antiguo que ve en el tiempo el decantador—el *gentiluomo*—y que le hace decir a Séneca en su primera carta a Lucilio: «Rescátate a ti mismo y el tiempo que hasta ahora se te quitaba o sustraía o se te iba de entre las manos recógelo y consérvalo» (7). El americano no puede conservar el tiempo, porque el tiempo se le evapora tan pronto pasa. No es ni siquiera el presente que canta y al que invita a vivir Omar Khayyan; un presente con la reminiscencia del pasado y la sugestión del futuro:

> *Oh llena la copa: para qué repetir*
> *que el tiempo duerme bajo nuestros pies.*
> *No nacido ayer y muerto mañana.*
> *¿Para qué estar ansioso de ello*
> *si el día de hoy será amable?*

El presente de Khayyan está cargado de memorias, como el pasado de Séneca está vivo y presente. El tiempo para el americano es aséptico, un electrolux que todo lo limpia. El, como el río, para decirlo con las palabras del poeta Brinnin, «va también recogiendo los platos de un banquete o los huesos de algún perdido ayer en el campo de batalla.» Se camina sobre la rueda giratoria del presente que nos impulsa a seguir para no perder el equilibrio y después nos arroja de sí.

> *Llama todo lo que quieras; las líneas están interrumpidas*
> *Toca a la puerta; nunca hay nadie en casa.*
> *Los magos, despojados de su túnica, se hielan en la noche,*

dice el poeta Peter Viereck (8).

Hasta la comida americana está insuflada de presente, despojada de tiempo. ¿Qué son los alimentos «frozen»—congelados—, sino alimentos conservados en un presente puro? No tienen pasado vivo, viviente, ni filiación inmediata con su cocinero o con su cocina, muchos menos con el problema formulado a veces patéticamente por la dueña de casa: «¡Por favor, vengan a la mesa, que la comida está a punto!» Lo cual supone un amoroso y paciente proceso de cotejo de recetas, ajuste de ingredientes, dosi-

---

(7) L. A. Séneca: *Obras completas*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1949; primera carta *Del aprecio del Tiempo.*

(8) *De Terror and Decorum,* Poems, 1940-1948, New York, Ch., Scribner's Sons 1948.

ficación de especias; todo, en fin, para llegar al momento, a la hora D en que el plato debe ser servido; a punto. Los platos «frozen» que, entre paréntesis, son deliciosos y abarcan un inconjeturable repertorio de pasteles, chuletas, aves, mariscos, siempre están a punto. Su tiempo es un presente puro que autoriza a comerlos y, lo que es más importante. a saborearlos en cualquier momento.

La concepción del tiempo del americano lo hace a él típicamente un hombre de su época, de su tiempo. «El tiempo-experiencia de nuestra época—dice Arnold Hauser en *Tiempo en el Arte y en las Ciencias*—consiste, por encima de todo, en una conciencia del momento en que nosotros nos encontramos.» Todo lo que tenga que ver con el momento presente tiene un especial valor para el hombre de hoy y, por consecuencia, el mero hecho de la simultaneidad adquiere un nuevo significado ante sus ojos.

El tiempo americano es el tiempo cronológico, cuantitativo, llevado a sus últimas consecuencias. El americano está confinado a la punta del alfiler del instante.

Estos versos de Wallace Stevens ilustran, sin proponérselo, el punto:

Era como súbitamente el tiempo en un mundo sin tiempo.
Este mundo, este lugar, esta calle en la que yo estaba
sin tiempo; como eso que no es no tiene tiempo
no es... o de lo que era está lleno.

Este Wallace Stevens, en la actualidad uno de los últimos «tycoons»—magnates— de Wall Street y de paso el más alto representante de la poesía americana para algunos críticos, que escribía sus versos mientras iba camino de su oficina a la que llegaba, naturalmente, a las nueve en punto de la mañana, nos formula esa sensación del tiempo vacío de tiempo y que opera como una máquina neumática. Lo opuesto al «instante repleto de tiempo», de que nos habla Lessing, o «el que nos da la sensación de estar viviendo en todos los puntos de la vida», según la sentencia de Aeon. El americano ha llevado a sus últimas consecuencias el concepto de tiempo horario. El tiempo clásico, pasado, presente, futuro, es una línea formada por una sucesión de puntos. El americano recorta el pasado y el futuro y deja sólo el presente. El instante presente es sustituído por otro inmediatísimo presente que lo devora para ser devorado después. Como en una carrera de postas.

Es quizá esa sensación del tiempo, ese presentismo, lo que le da al americano esa expresión de vitalidad que se trasunta en

cada uno de sus actos, de sus movimientos; en la manera de conducir el automóvil, de empuñar las tijeras para cortar el cerco de su jardín los sábados por la tarde, o de presidir una reunión de directorio.

Ese presentismo se advierte en los últimos libros de éxito popular («best seller») americanos: *Night to Remember*, cuenta hora por hora y minuto por minuto la última noche del Titanic: *Graf Spee*, por Dudley Pope, refiere «minuto por minuto» y «tiro por tiro»—reproduzco el aviso donde se lo anuncia—la batalla del Río de la Plata, donde el acorazado fué destruído. El día que Lincoln fué asesinado y el *Día de la Infamia*—el ataque a Pearl Harbor—son dos buenos ejemplos al respecto.

El día 28 de febrero pasado se anunciaba así el libro de Jim Bishop, *El día que Cristo murió*: «He aquí la historia completa del último día de Cristo sobre la tierra escrita por un reportero moderno y que nos trae la Jerusalén de hace mil novecientos años en una aguda y clara perspectiva del inmediato presente.» (Del *New York Times*).

* * *

Esta sensación de tiempo vacío de tiempo impregna las grandes ciudades, las úne crípticamente y las asemeja en su aparente diversidad al teñirlas de cierta magia que para mí tiene un especial encanto, pues me recuerda el mundo de Edgar Poe con sus figuras extrañas y desproporcionadas.

El cemento armado, el vidrio y los enormes, inmensurables puentes son los símbolos de la arquitectura americana de hoy. El cemento armado es la piedra sin historia, porque la piedra, recordémoslo, «es una espalda para llevar al tiempo»... Al vidrio el tiempo lo traspasa sin dejar rastros. Si los deja son efímeros: el limpiador, ese borrador de huellas se encargará cada semana de hacer desaparecer las memorias. Porque el limpiador de vidrios es el mono del iluminador.

El puente es el camino hecho instante. Por el puente se pasa, no se está. No le da tiempo al hombre de fijar en él su persona, su vida, algo suyo. Los enormes puentes, por eso, están vacíos de historia, de pasado. El puente es la muerte del tiempo. Quizá eso explica la secreta atracción que los suicidas sienten por ellos y la atmósfera de despedida que siempre envuelve a los puentes.

A mi juicio ha sido un español, y un español que no hablaba una palabra de inglés, quien ha captado mejor esta sensación del

tiempo americano y de la forma como se proyecta en su vida. Con la intuición del poeta, Federico García Lorca la revela en su *Poeta en Nueva York.*

Se ha dicho repetidamente que *Poeta en Nueva York* es el más imaginativo y desafiante de los trabajos de García Lorca. Ha sido la opinión de muchos que García Lorca al abandonar sus fuentes usuales de inspiración se descarrió. Algunos hablan de artificialidad y consideran estos poemas como algo hecho para su absoluta diversión (9).

Diré de paso que Conrad Aiken en la crítica de este libro para *The New Republic* lo considera tremendamente significativo como una reacción contra la realidad crucialmente diferente de la suya.

A mi juicio y con prescindencia de sus valores estrictamente poéticos, lo que este libro revela a fuerza de repetirlo en una forma que termina por hacérsenos obsesiva es ese soplar continuo, permanente, del tiempo americano que, presente, premioso, vacío de sustancia, estimula y empuja al hombre americano, pero que a nosotros nos acorrala y nos hace a veces sentirnos desolados.

Sí. Esta urgencia por no desmontarse del presente, por no perder el tren del segundo que llega, da un ritmo de fugacidad y de vigilia.

No duerme por el cielo. Nadie, nadie,
No duerme nadie
... ...
Hay un panorama de ojos abiertos
Y amargas llagas encendidas.
(*Nocturno de Brooklyn Bridge.*)

El presente americano es hijo y padre de sí mismo, meciéndose en los aires como si fuera una instantánea fotografía.

Un cielo mondado y puro idéntico a sí mismo
(*Danza de la Muerte.*)

Porque en ese paisaje extraño y bello a su manera:

Los pájaros pueden ser rocas blancas con ayuda de la luna
(*Panorama ciego de Nueva York.*)

Yo imagino el impacto que ese tiempo debe haber producido en aquel cuyos pies, al decir de Vicente Aleixandre, se hundían en el tiempo, en los siglos.

---

(9) Ben Belitt: *Poet in New York, a new translation,* Grove Press, New York; introducción por Angel del Río.

Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años.
porque tiene un paisaje seco en la rodilla

(*Nocturno de Brooklyn Bridge.*)

Los muertos no tienen memoria. Ya no son presente. De allí la preocupación del americano de preservar a sus muertos. En Estados Unidos el muerto es retocado, maquillado, embellecido por el enterrador. Es su última lucha, la última lucha contra el tiempo y el último de sus requiebros al presente.

Para el español esto le ha de resultar particularmente extraño porque «un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo». Sobre su perfil se recorta el aire de la eternidad.

Esta sensación de atemporalidad se observa en la pintura: los pintores modernos americanos nos ofrecen—no cabe en este caso otro recurso que el de la generalización—un mundo sin historia: el caos anterior a la creación. Frente a sus pinturas, muchas de ellas de una gran belleza plástica y de un tremendo vigor y originalidad, uno tiene miedo: el mismo que debió sentir el hombre prehistórico al enfrentarse con el paisaje. Los otros días, en el Museo de Arte Moderno en Nueva York me detuve a contemplar una pintura de Pollock. Instintivamente cerré los ojos, no porque la pintura suscitara en mí un sentimiento de desagrado, sino de terror, de vacío, de angustia, de sentirme solo en medio de un mundo extraño y hostil sin aire, sin tiempo, sin vida.

* * *

La imaginación del americano es práctica y el futuro que él puede anticipar es lo inmediato, dice Santayana (10). Trabaja con los más claros y menos ambiguos términos conocidos a su experiencia, en términos de números, medidas, planificación, economía y velocidad. Es un idealista, agrega, trabajando sobre la realidad. Toda su vida salta al tren antes de que haya partido y se baja antes de que se haya detenido y nunca se queda atrás o se rompe una pierna. El siente que Dios y la Naturaleza trabajan con él.

En América el tiempo sufre de insomnio.

Pero es en la gran novela americana moderna donde se trasunta mejor su sentido del tiempo. El momento presente es el protagonista, con todo lo que ello implica: la discontinuidad del ar-

---

(10) SANTAYANA: op. cit., pág. 108.

gumento, los cortes, los desvanecimientos graduales de una fotografía y las interpolaciones típicas de los films (11).

La novela americana tiene su tiempo y en ese sentido me parece un error, colocar como hace Hauser, en un mismo plano del manejo del mismo, a Proust, Hemingway, y Virginia Wolf o Dos Passos.

La forma de expresar el tiempo y de sentirlo, naturalmente, en Proust es diferente a lo que puede serlo, digamos, en Hemingway y en los autores modernos americanos de primera línea. La visión de Proust, tal como la describe en su obra, es la de un hombre que ha amado tiernamente el mundo mágico de su infancia y ha sentido la necesidad de fijar ese mundo y la belleza de ciertos instantes.

El tiempo de Hemingway es un tiempo mecánico; el tiempo de la máquina: hace lo que hace; no da tiempo para meditar sobre el pasado o detenerse para conjeturar sobre el porvenir. Es un tiempo en placas fotográficas.

—¿Usted cree en la vida eterna en el otro mundo?—pregunta un personaje de Dostoiewski a otro.

—No, pero sí en la vida eterna aquí. Hay momentos en que el tiempo se detiene súbitamente para darle cabida a la eternidad.

Este es el tiempo de Proust. Es cierto que Proust está obsesionado por la huída de los instantes, por la perpetua erosión de todo lo que nos rodea, por la transformación que trae el tiempo en nuestro cuerpo y en nuestros pensamientos (12).

Su problema es la tremenda conciencia del pasado. Si lo busca es porque lo siente perdido y sufre su nostalgia. En Hemingway el sentido del tiempo es una instantánea fotográfica, un flash. Naturalmente él contagia a sus personajes y proyecta en ellos su perspectiva.

«Ahora Catherine moriría. Eso es lo que usted hizo; usted murió. Usted no sabe de qué se trata, no tiene nunca tiempo para aprender... Ellos lo matan al final» (13).

O si no: «La primera cosa que usted encuentra acerca de la muerte es que ella golpea lo suficientemente rápido... Ellos morían como animales» (14).

---

(11) Arnold Hauser: *The Conceptions of Time in Modern Art and Science*, «Partisan Review», vol. XXIII, núm. 3.

(12) André Maurois: *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, página 167.

(13) H. Hemingway: *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner Sons, página 17, ed. 1953.

(14) H. Hemingway: *First Forty Nine Stories Cape*, 1944, pág. 416.

No es por cierto el sentido del tiempo de un europeo, de un Saint Exupery, por ejemplo, a propósito de la muerte:

«Entonces comienza la agonía que no es sino el balancearse de una conciencia vacía y luego inundada por las mareas de la memoria. Ellas van y vienen como el flujo y reflujo volviendo a traer como ellas lo habían traído todas las provisiones de imágenes, todos los mariscos de los recuerdos, todas las conchas de las voces oídas. Ellas suben, ellas bañan de nuevo las algas del corazón y he ahí todas las ternuras reanimadas. Pero el equinoccio prepara su reflujo decisivo, el corazón se vacía, la marca y todas sus provisiones vuelven a Dios» (15).

«La primera cosa que usted encuentra acerca de la muerte es que ella golpea lo suficientemente rápido», dirá uno de los personajes de Hemingway.

Un sentido de la muerte diferente al nuestro. Porque para nosotros la muerte es algo cotidiano, es cierto, una contingencia necesaria, diré así, del presente, pero un anfitrión al que se le rinden las cortesías reservadas al convidado de honor. Que le hace decir al moribundo—como en aquel episodio referido por Ramón Gómez de la Serna—con la más afectuosa de sus sonrisas y como pidiéndole disculpas al amigo que llega todas las tardes para abrumarlo con su rosario de conversaciones: «Oiga usted, dispense que le dé la espalda, pero es que creo que voy a entrar en agonía». Porque para nosotros la muerte es la novia con la que nos pasamos flirteando toda la vida, amenazándola a veces con el suicidio, que es la querida con la que ingenuamente queremos engañar a la muerte.

El americano tiene una secreta preferencia por morirse del corazón—señal de que lo tiene, sea dicho de paso—. Generalmente cuando se acoge al retiro. Porque entonces realiza que su obra ha concluído. Que ya él es pasado. Y entonces se muere, se muere de presente. Los médicos dirán que murió del corazón. No sé. Pero sí sé, en cambio, que ésa, sea cual fuere el nombre que se le quiera dar, es una muerte poética. Porque los americanos se mueren siempre, como diría Rilke, de su propia muerte.

Al leer las descripciones o los diálogos de Hemingway, construídos con un vocabulario, una cadencia y un ritmo personalísimos, uno tiene la impresión desde la trastienda de sus palabras, de oír el minutero del reloj con su tic tac que anuncia el paso de los segundos, sus palabras tienen un gusto metálico y golpean con la premiosa insistencia del segundero.

---

(15) Saint Exupery: *Citadelle*, pág. 509, Ed. La Pléyade.

Esto se advierte con claridad al cotejar dos libros cuyo tema y acaso su símbolo es en el fondo el mismo: el *Moby Dick*, de Melville y *The Old Man and the Sea*, de Hemingway.

Melville pertenece a la línea de los escritores clásicos del siglo pasado, Poe, Hawthorne, Thoreau, con su sentido del tiempo diferente por cierto al del escritor moderno americano.

En Melville el tiempo es una cualidad, está allí inundándolo todo con sus pliegues que van y vienen y siempre con el paisaje de fondo del infinito. En Hemingway su sentido del tiempo es una instantánea. En Melville es el tiempo antiguo, el tiempo del reloj de arena, un tiempo plástico. Que se lo ve poco a poco crecer y que se lo ve poco a poco esfumarse.

«El tiempo malo viene, dice el viejo (de *The Old Man and the Sea*), y yo no tengo ya ni siquiera el arpón. El dentuso es cruel y capaz y fuerte e inteligente. Pero yo era más inteligente de lo que él era. Quizá no, pensó; quizá yo estaba mejor armado.»

«No pienses, viejo, dijo en alta voz. Navega en este mismo curso y agárralo cuando venga.»

«Pero yo debo pensar, pensó. Porque es todo lo que me queda. Me pregunto si al gran Di Maggio le gustaría la forma como le dí en el cerebro...»

La prosa de Hemingway es despiadada como una máquina. En Melville la perspectiva, el ritmo, la cadencia del tiempo son diferentes.

Los marineros contemplan en Moby Dick las ballenas.

«Pero muy por debajo de ese maravilloso mundo que veíamos en la superficie, otro mundo más extraño se presentó ante nuestros ojos al explorar con la mirada las capas profundas del mar. Porque como suspendidas en las bóvedas acuáticas divisábanse las formas de las madres y su prole; algunas ballenas, por su volumen enorme, parecían próximas a parir... Y así como las criaturas humanas cuando maman parecen tener la mirada apartada del seno materno, como si vivieran dos vidas simultáneamente y mientras extraen nutrimiento moral, espiritualmente se alimentan de alguna reminiscencia extraterrena, las crías de aquellas ballenas parecían mirar hacia arriba en nuestra dirección, pero no a nosotros, como si no fuéramos para los ojos de esos recién nacidos más que un montón de algas.»

En *Moby Dick* y en *The Old Man and the Sea* el escenario es aparentemente el mismo. Sólo la apariencia. El capitán Ahab en *Moby Dick* vive en lo absoluto: el mar. Cubriéndolo todo. Como

el tiempo. El viejo de Hemingway está en el instante en su bote. El bote es lo transitorio, lo efímero, frente al mar que es eterno. El bote nos transporta, pero es el Océano el que termina por colorearnos con su espíritu. El mar es la vieja memoria. El bote es el momento: el presente acorralado por el presente.

El mundo de los romances americanos modernos, como observa Camus, es el de los hombres sin memoria. Aún en Faulkner el monólogo interior no reproduce sino la cáscara del pensamiento como si los hombres se definiesen por sus automatismos cotidianos...

El sentido del tiempo: He ahí la clave para entender al americano de hoy. Su sentido del tiempo nos explicará su devoción poética por la técnica, su lirismo frente a las máquinas. Su ritmo vital, premioso, acelerado. Que hace a Nueva York el símbolo de ese pulso. Y a Broadway el símbolo de Nueva York. «A ese Broadway que ha de seguir viviendo vertiginosamente después de la hora del juicio final cuando crea haber escuchado la trompeta de Louis Armstrong sin advertir que lo que en realidad ha oído es la trompeta del Arcángel.»

Hipólito J. Paz.
Buenos Aires (R. A.).

ENTRE 1948-1955

POR

BLAS DE OTERO

CAP. 10. LIB. II

ERA *deforme como un ángel caído en un patio entre algodones.*
Como esas horribles esculturas donde la maternidad da a luz a la belleza.
Porque he conocido cosas peores que la desesperación a mis treinta y dos años
y una mujer me acariciaba entre los muslos de las montañas llenas de sangre,
con una lentitud y una insistencia que hacía gemir a las mariposas refugiadas en el bolsillo.

Me acuerdo que una vez estuve a punto de asesinar a mi sombra solamente por una pequeña deformidad que se advertía debajo de la tetilla izquierda de mi alma.
Pero ya pasó todo, así que afortunadamente el tiempo se desliza entre los álamos
y la primavera restalla su gran látigo verde.

Cuando me asalta el recuerdo de lo espantoso que he sido conmigo mismo
y de las noches trenzadas alrededor de mi garganta sin una pizca de luna para aliviar la sed
y vienen de golpe años y años pasados en la soledad de las aceras públicas,
en el desamparo de las salas de recibir de los médicos,
al borde de los confesonarios,
junto a las faldas frías y las muchachas pálidas de la última remesa,
sin tener siquiera un libro a mano donde apoyar descuidadamente la cabeza,
ni una pequeña flor ni nada que mereciese la pena de morir en aquel instante,
cuando me asaltan estos recuerdos comprendo de repente la deformidad de todo, y me resigno a ser ceniza, solitaria ceniza húmeda de lágrimas.

ECCE HOMO

En calidad de huérfano nonato
y en condición de eterno pordiosero,
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
que algunos llaman el mendigo ingrato.

Grima me da vivir, pasar el rato,
tanto valdría hacerme prisionero
de un sueño. Si es que vivo porque muero,
¿a qué viene ser hombre o garabato?

Escucha cómo estoy, Dios de las ruinas.
Hecho un cristo, gritando en el vacío,
arrancando, con rabia, las espinas.

¡Piedad para este hombre abierto en frío!
¡Retira, oh Tú, tus manos asembrinas
—no sé quién eres tú, siendo Dios mío!

TU REINO ES DE ESTE MUNDO

Hoy el dolor, adelantando el paso,
nos cogió por la espalda y, poco a poco,
apuñaló en el pecho la esperanza
y encizañó la luz ante los ojos.

Horrible como un mar en sangre viva
es el dolor ardiéndonos furioso,
arándonos por dentro con las uñas,
precipitado sobre el hombre a plomo.

Hace rezar... ¡no necesito a nadie
que me ayude a sufrir! Me basto y sobro
para arrastrar mi cruz crujiendo, aupándola
con los puños...
Mujer, dame tu hombro.

Dame tu hombro. Mendicantemente
entro en tu brisa, masticando polvo.
Vuelve tus ojos hacia mi. Ya sabes,
esos tus ojos misericordiosos.

SEGURO

CADA VEZ *más despacio.*
Se va cayendo el mirabel, las uñas,
únicas que me quedan, se me caen de las manos,
menos una que queda colgando,
una
uña
agarrada a su dedo por un pelo,
así es la vida, cada vez más despacio nos movemos
en el terreno de la muerte,
tirando días al cesto de los meses, éstos
al de los años, y, sencillamente,
nos quedamos sin nada entre las manos,
muertos desde los pies a la cabeza,
para siempre según las estadísticas.

VINE HACIA EL

CÉSAR VALLEJO *ha muerto. Muerto está*
que yo lo vi
en Mont-Rouge, una tarde
de abril.

Iba con Carlos Espinosa
y
llevábamos los Poemas
humanos y España, aparta de mí

este cáliz. *Carlos*
leyó un poema como si
le escuchara Dios. Yo
leí

Masa. *Entonces,*
todos los hombres de la tierra
le rodearon; pero

César Vallejo, ¡ay!, siguió muriendo.

EL INSURRECTO

*¡*Ah*,*
si se pudiese nacer
mil veces,
igual
que nos mueren
a traición!...

PARABOLA DE LA FILOSOFIA

Cadáver *de la Verdad.*
Cárcava, urna.

(Yo la quiero en una caja
de música.)

PARABOLA DEL POETA ESTANCADO

Le dijo *la vela al viento:*
—Aquí me tienes
esperando tu santo advenimiento.

Pero no vienes.

PATO

Quién fuera *pato*
para nadar, nadar por todo el mundo,
pato para viajar sin pasaporte
y repasar, pasar, pasar fronteras

como quien pasa el rato.
Pato.
Patito vagabundo.
Plata del norte.
Oro del sur. Patito danzaderas.

Permitidme, Dios mío, que sea pato.
¿Para qué tanto lío,
tanto papel
ni tanta pamplina?
Pato.

Mira, como aquel
que va por el río
tocando la bocina...

POETICA

APRETÉ *la voz*
como un cincho, alrededor
del verso.
(Salté
del horror a la fe.)

Apreté la voz.
Como una mano
alrededor del mango de un cuchillo
o de la empuñadura de una hoz.

SOL DE JUSTICIA

ANTES *miraba hacia dentro.*
Ahora, de frente, hacia fuera.
Antes, sombras y silencio.
Ahora, sol sobre la senda.

Sol de justicia, encendiendo
cimas que andaban a ciegas.

NOMINA

MI NOMBRE *está en la mina,*
y mi corazòn
en el boquete mayor de la esperanza.

ENTENDAMONOS

ENTENDÁMONOS, *yo os hablo*
de un árbol inclinado
al vien-
to, a la fe-
licidad invencida de la luz.
Os hablo... de tú a tú.
Todos—yo, tú, él—nosotros
somos hijos
de la gran guerra. ¡Digo!
Por eso
todos—vosotros, ellos—
llevamos
el signo de Caín grabado
en la sangre.
¡Aire!
Aventad
el ayer, mañanead
ardidamente.
¡Fortificad abeles!

Enhiesta,
el alba os hable en vuestra almena abélica.

COPLA DEL RIO

RECUERDE *el alma dormida*
el río que con paso casi humano,
enfurecido de aridarse en vano,
desembocó en la vida.

Esta es, así era el sitio, el agua
que ni varió de limpia ni de río,
hoy como ayer, ayer como fontana
y hoy como nunca de galán crecido.

Y pues vos, claro varón, tanta esperanza
y aún más, y mayor fe que don Rodrigo
Manrique hoy acodáis hacia el mañana,
andad en paz
apacentando el trigo...

LETRA

...y dándole una lanzada en el aspa,
la volvió el viento con tanta furia...
I, 8.

POR MÁS *que el aspa le voltee*
y España le derrote
y cornee,
poderoso caballero
es Don Quijote.

Por más que el aire se lo cuente
al viento, y no lo crea
y la aviente,
muy airosa criatura
es Dulcinea.

Blas de Otero.
Rosello, 232
BARCELONA (España).

LA PINTURA EN NEW YORK: *CHARMION VON WIEGAND*

POR

DARIO SURO

A mi manera de ver, hay dos clases de pintores; el que concibe su mundo dentro de la tradición, fiel a sus huellas, y el que rompe aparentemente con ella. Entre los primeros, Rafael es un ejemplo. Rafael es el pintor que asimila a Perugino, es decir, a Perugino y a su tradición. Miguel Angel representa al pintor que rompe *aparentemente* con la tradición. La tradición en este caso es asimilada de una manera ecléctica, y, por otra parte, en forma de saltos. Estos saltos son fáciles de ver, también, en toda la obra conjunta de Picasso.

Charmion Von Wiegand pertenece al grupo de los pintores inmersos en la tradición, en su inmediata tradición. La escuela de Mondrian, o Mondrian solo, provocó en ella, sin lugar a dudas, una fuerte sacudida. Impacto que ella aprovechó para revelarse como una de las más señalables figuras del neoplasticismo en América.

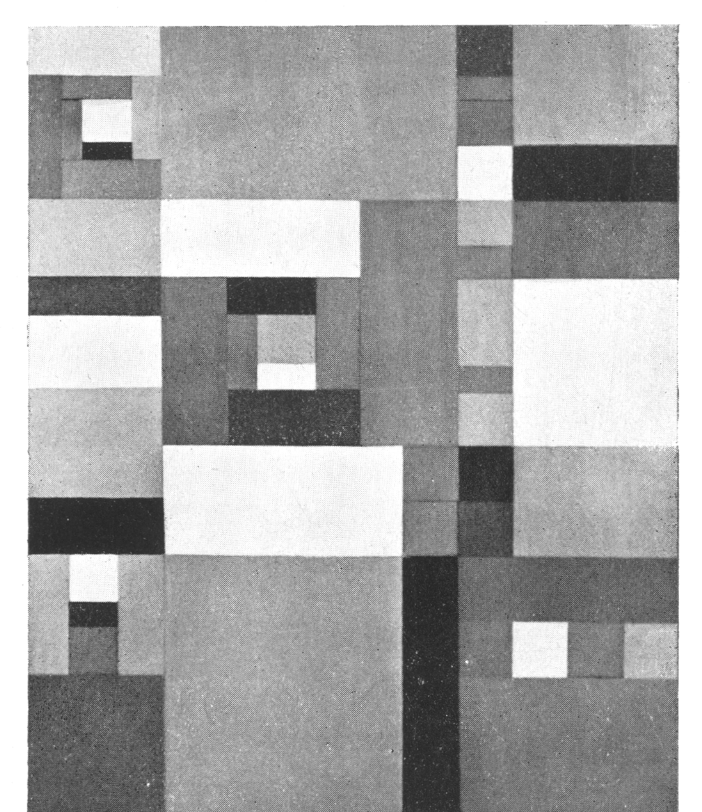
La composición de Charmion Von Wiegand es clara. Ella logra independizarse completamente del espacio creado por Mondrian, es decir, del espacio separado. Sus composiciones rectangulares, movidas en la dirección de una espiral de dos o de cuatro centros, son de una intensidad pictórica sorprendente. Ella no se libera de las formas rectangulares de Mondrian, pero cambia su destino. Pictóricamente piensa diferente a Mondrian. Si el elemento Mondrian, me refiero a su elemento formal, el rectángulo, queda intacto en la obra de Charmion Von Wiegand, el resultado de sus composiciones, esto es, sus consecuencias, difieren totalmente de los trabajos del pintor holandés. Además, el estado pictórico de sus composiciones es más bien producido por una mentalidad sensualizada y hasta cierto punto transformada por los fenómenos externos.

Con esto quiero decir que sus pinturas están más bien relacionadas con el mundo exterior. De aquí que ella sitúe su personalidad pictórica dentro de las esferas contemplativas de la vida, buscando puntos de contacto con el pensamiento y el arte oriental.

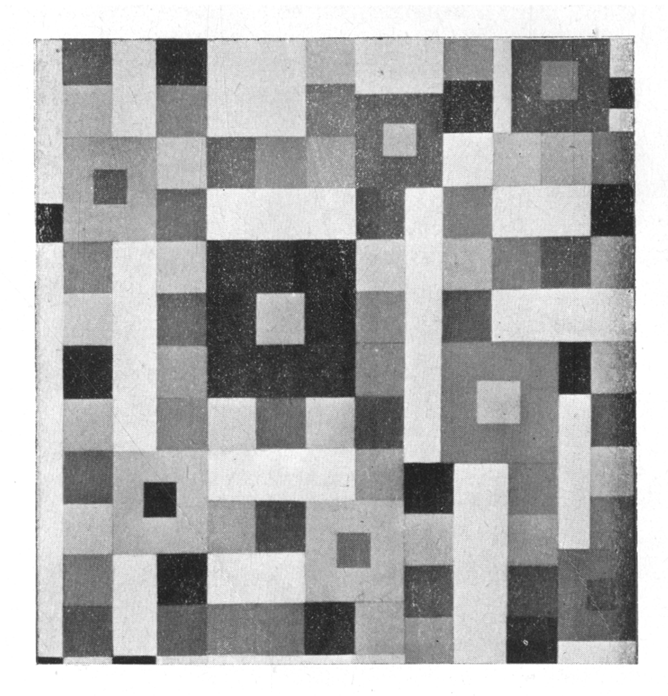
Es precisamente un oriental, Koo Hsien Liang, crítico e historiador de arte, quien ha dicho con justeza de Charmion Von Wiegand lo siguiente:

«La obra de Charmion Von Wiegand es madura e independiente. Fiel a la tradición de Mondrian, ella ha sido la primera pintora

Collage 130
(1956).



La imagen del fuego en el cielo.



El gran campo de acción (1954).

Río del Oeste (1955).

americana que ha llevado lejos su destilada paleta, transformando sus seis colores originales en una gama multicolor. La paleta de Charmion Von Wiegand es una paleta arcoiris.

»Cambiando el tradicional tratamiento de forma y espacio, ella es también la primera entre los pintores occidentales que, como John Cage entre los compositores, ha sacado su inspiración de «I Ching», el libro de los cambios, uno de los cinco libros clásicos de la antigua China. Este libro, que existió antes de la llegada del Budismo a China, en el siglo I antes de Cristo, es una gran colección y sistematización del pensamiento chino. Es un libro de la vida y el universo, de la filosofía cultural, política y social, y está basado en las leyes de los cambios del universo.

»Ninguna genuina contribución a la escuela de Mondrian debe ser un cambio y un desafío. Mondrian es completamente occidental en forma y espacio, y línea y color. Charmion Von Wiegand es, para un chino, algunas veces, sorprendentemente oriental. China está en su obra, particularmente en su color.

»Mirando sus pinturas y collages podemos imaginar como si nosotros mismos participáramos en una ceremonia imperial china en ocasión del dios de la tierra.

»Es significativo que Charmion Von Wiegand viviera en San Francisco, donde pasó su niñez, visitando el barrio chino, el primer barrio chino del mundo.

»Somos niños perdidos en la Edad de la Confusión. Pero en el arte de Charmion Von Wiegand hay la esperanza de que nos hagan señales, como en los versos de Lu Yu, poeta chino de la dinastía Sung:

Montañas consumidas,
aguas agotadas
dudando si hay un camino,
sauces oscuros.
Las flores brillan
otra vez, una aldea.»

Darío Suro.
661 W. 180 st. apt. 4-c.
NUEVA YORK (N. Y.)

EL MUNDO EN QUE ENTRARON LOS CONQUISTADORES

POR

CARLOS ALONSO DEL REAL

Hace mucho tiempo que un gran investigador de la antigüedad clásica creyó que para entender bien a Grecia era necesario saber qué había en el ámbito de lo que fué la cultura helénica antes de que los antepasados del futuro pueblo griego compareciesen en aquel escenario. Así nació uno de los estudios de mayor importancia y fecundidad en el terreno de la ciencia histórica, cuyo título—sin pretensiones—era *El mundo en que entraron los griegos*. Para entender eso tan complicado que es Hispanoamérica, y simplemente América, no está de más tener presente, y a menudo no se tiene, cómo era el mundo en que entraron los conquistadores.

No se trata aquí de descubrir nada, pero sí de resumir, de modo muy esquemático, las condiciones generales de ese mundo; se entiende del mundo histórico, humano, no del paisaje natural. En el fondo se trata de decir algo—nada nuevo, repito, pero sí con una cierta articulación—sobre el inagotable tema del indio y de lo indio.

I

Racialmente, para empezar.

Resulta que había gente. No mucha; acaso el triple Continente, de Alaska al cabo de Hornos y sus islas, no tenía más población que Nueva York; en todo caso—aun admitiendo para el Tahuantinsuyu y Meso-América las mayores cifras posibles—, no más que tendrían hoy Nueva York y Buenos Aires juntos. Y además ésa «no mucha gente» no pertenecía a una misma raza, sino a unas diez (sí, diez) distintas, y esas diez (sí, diez) emparentadas en su forma actual—quiero decir actual al llegar los conquistadores—sobre todo, aunque no exclusivamente, con el gran tronco mongoloide, pero entre cuyos antepasados los había también de otros troncos, quizá (y no digo esto «porque sí», sino con muy buenos apoyos científicos que aquí sería pedante exponer) de todos o *casi* todos los otros troncos.

Estas razas menores se pueden reagrupar en cinco mayores, con

evidentes conexiones culturales y con una curiosa distribución geográfica de la que vale la pena decir algo:

1.ª Los esquimales. En realidad, los conquistadores no tuvieron relación con ellos. El contacto fué primero con los vikingos y luego con los ingleses y franceses. Los mencionamos sólo—ya que América, las Américas, representa realmente una unidad—y no nos volveremos a ocupar más.

2.ª Varias razas (o subrazas) parecidas entre sí y distintas del grupo anterior, con una repartición en dos grandes bloques, uno al norte—desde los bosques a las praderas y desde mar a mar—, en las zonas templado-frías de lo que hoy es Canadá y Estados Unidos. Y otras razas o subrazas parecidas en la zona templado-fría del sur—actual Argentina, Uruguay, Paraguay y parcialmente Chile.

3.ª Una masa de gente que ocupaba, sobre todo, las zonas cálido-húmedas de selva y, parcialmente, sabana del continente sur y las islas del Caribe, con algunas prolongaciones hacia el norte y el sur.

4.ª Los protagonistas de las altas culturas, desde Méjico al sur peru-boliviano actuales y de sus zonas intermedias y laterales, sea hacia el norte o hacia el sur.

5.° Aquí y allá, incrustados de alguna forma entre los anteriores y a veces marginados por ellos, varios grupos residuales de difícil clasificación.

Los hombres del grupo segundo presentan más bien afinidades «mongolo-europeoides»; los del tercero (parece un hecho, aunque las explicaciones sean varias y ninguna totalmente satisfactoria) pueden tenerlas «melanesoides». Los «protagonistas de las altas culturas» tienen rasgos—al tiempo— mongoloides y oceánicos—acéptese la voluntaria imprecisión de este último término. En cuanto a los «residuales», tenían conexiones, sea australoides sea paleoeuropeoides (hay quien piensa que algunos pigmoides, pero es dudosísimo).

Parece seguro que antes habían existido australoides y paleo-europeoides—ya extinguidos en el momento de la conquista, pero de los que podían haber heredado algún rasgo los entonces vivientes, sobre todo los grupos segundo y quinto.

No tenemos cifras exactas, pero se puede suponer con gran verosimilitud que el grupo cuarto por sí solo sería mucho más numeroso que todos los demás juntos. Si ponemos—como «orden de magnitud», sin pretender mayor precisión—10.000.000 para to-

das las Américas, no sería injusto atribuir nueve de esos millones a la raza o grupo de razas en cuestión (los llamados por Imbelloni pueblos «ándidos» e «ístmidos», conjuntamente) y el millón restante a los otros.

Las zonas de Alta Cultura (o de Cultura Media emparentada con la Alta Cultura), pobladas sobre todo, por esos grupos raciales—sobre todo, pero no exclusivamente—, eran, sin duda, las que tenían mayor densidad de población, con mucho. La zona propiamente de la Alta Cultura del Tahuantinsuyu o Imperio Ineaico debía de encerrar más de la mitad de toda la población de las Américas aun (no de todo el Incario, sino sólo de la zona propiamente de Alta Cultura) acaso no cubriese ni siquiera un 6 por 100 de la totalidad de las Américas. Si pensamos en el conjunto del área cultural méjico-andina y vemos que cubre menos de la sexta parte del territorio panamericano y concentraba, casi con certeza, nueve décimas partes de la población, nos daremos mejor aún cuenta de la desproporción. Sin caer en fantasías indigenistas, cifrando por bajo lo precolombino y por alto lo actual, la población del Tahuantinsuyu sería algo así como un tercio de lo que es hoy la de sus «estados herederos» en cuanto tales, probablemente la de la actual Argentina no llegaría a ser entonces un 2 por 100 de lo que es ahora y la del actual Brasil ni un 1 por 100. En cuanto a la de Estados Unidos, puede que no llegase ni al 0,25 por 100. En cuanto al continente sur, el incario imperaba, como máximo, sobre una quinta parte del territorio, y encerraba, en cambio, cinco sextas partes de la población.

Téngase en cuenta el carácter inevitablemente tosco de estas referencias numéricas son más bien «órdenes de magnitud» y, aun así, groseramente calculados.

Las lenguas eran muchas y muy diversas. Tantas, que los lingüistas actuales aún no saben clasificarlas con seguridad y en los atlas aparecen espacios blancos indicando: «lenguas de filiación insegura». Recuérdese que pueblos de una indudable homogeneidad racial y cultural, como los mayas, hablaban, por lo menos, tres lenguas de cultura y una porción de dialectos, y algo así pasaba también en Méjico. Entre los indios al norte del Río Grande y —en el continente sur—entre los que vivían fuera de los lindes incaicos, el caos sería quizá mayor. Hay familias lingüísticas—como el grupo tupi-guaraní o el caribe-arahuaco—de vasta extensión territorial. Pero, en primer lugar, no hablados por mucha gente y, en segundo, «familias», no idiomas bien individualizados. No es

ningún azar que la terminología científica deba a la lingüística americana un enriquecimiento enorme, precisamente, en la designación de «mezclas», «amalgamas» y otras situaciones confusas en cuanto al lenguaje. La única lengua que parece haber alcanzado una gran difusión—el quechua o runasimi—la estaba adquiriendo por presión política en aquellos años (y la amplió luego por obra de los misioneros, que «quechuizaron» zonas de otras lenguas). El aymara, por ejemplo, pudo quizá haber tenido antes mayor extensión, pero el imperialismo cuzqueño de lengua quechua le estaba haciendo perder terreno, etc. Es posible, no obstante,, que el runasimi fuese hablado—al caer preso Atahualpa—por casi un tercio de toda la población amerindia y, por acaso, la mitad o más de la gente que habitaba el continente sur. Pero aventurarse a dar cifras en esta materia es mucho más arriesgado aún que el darlas en cuanto al número de habitantes.

II

¿Y la cultura material? Porque, naturalmente, los rusos exageran la importancia de esto, pero existe y es importante. No es lo mismo un pueblo que pesca a mano y caza con trampas de hoyo y reeolecta vegetales silvestres que otro que se alimenta con dietas científicas a partir de plantas hidropónicas y de síntesis de laboratorio. No es igual ir a pie, cruzando a nado o vadeando los ríos que recorrer el mundo en avión supersónico, ni combatir con «uñas y dientes» que con paracaídistas apoyados por artillería nuclear. Sin llegar a tanto, naturalmente, las diferencias en cultura material, técnica o ergología entre los amerindios precolombinos—inmediatamente precolombinos—eran grandes. De un modo voluntariamente esquemático y, por tanto, involuntariamente inexacto de puro resumido, podemos ordenar esto en cuatro niveles:

1.° Había pueblos de recolectores y cazadores muy elementales quizá con algo «prestado» de culturas más evolucionadas, pero cuyo nivel general se presentaba como una sobrevivencia de o, quizá, como una recaída en condiciones muy antiguas. Tanto lo que había—tipos de embarcación donde los hubiese, técnicas de caza y pesca, trabajo de la piedra, la madera u otra cosa, habitaciones, etcétera—como lo que no había—cerámica ni apenas cestería, cultivos o animales «domésticos», indica una cultura «primitiva» y pobre. No tanto como la de, pongamos, los más pobres de los tasma-

nios ni, acaso, pigmeos (aunque falta el arco, a menudo), pero, en todo caso, muy pobre. Repito que me ocupo de lo que había cuando llegaron los conquistadores. Lo anterior, por interesante que sea (por ejemplo, ese sorprendente arte rupestre patagónico que el sumo maestro Menghin ha venido a descubrir en su gloriosa vejez), no tiene por qué ser tratado aquí.

Es curioso comprobar cómo la geografía de estos grupos—zonas marginales de la costa Pacífica o del extremo sur, algunas regiones muy mal comunicadas en el macizo brasileño, ciertas islas lacustres o marítimas—y hasta su misma composición racial y lingüística se «recubren» (son prácticamente los mismos) con el número 5.° de nuestra ultrabreve ordenación racial.

2.° Existían también, y con mayor volumen, gentes que cazaban y pescaban con técnicas más complicadas y tenían—a veces muy rudimentario, pero, en fin, algo había—algún inicio de cultivo y aun, muy reducido, de domesticación de animales—dejo fuera, de momento, los comienzos de la ganadería—; en determinadas artes industriales se alcanzaba un grado de perfección notable (cuero, hueso, ciertas formas de cestería, etc.) y, en general, resultaban éstas en una situación de progreso evidente respecto a las anteriores, sin alcanzar, con todo, un horizonte propiamente agrícola, ni mucho menos metalúrgico.

Es interesante comprobar que este tipo cultural coincide—en líneas generales, si bien no de modo absoluto—con el grupo racial segundo. En algunos puntos, con elementos del tercero.

3.° Formas elementales de agricultura, alguna cría de animales menores (así, aves), mayor perfección en ciertas técnicas—cestería, calabazas, cerámica aquí ya plenamente «normal»—, juntos aún con los rasgos anteriores, al menos en parte. Este tipo de cultura—con algunas especializaciones curiosas, como la cerbatana—predomina, sobre todo, en poblaciones del tipo racial que lleva el número 3.° de la clasificación anterior y, en general, con los que hablaban lenguas del tronco tupi-guaraní (algunos de ellos, sin embargo, pertenecientes al nivel cultural segundo) y, sobre todo, al caribe-arahuaco.

4.° En las culturas altas y en las formas de cultura media relacionadas con ellas hay, a su vez, que distinguir en cuanto a ergología varios niveles, por lo menos cuatro:

a) Las altas culturas propiamente dichas: Méjico y la inmediata zona «maya» (dése a esto el más amplio sentido) y la tierra dominada por el «estado universal» andino, el Tahuantinsuyu o in-

cario. Suponemos esto bastante conocido para no tener que insistir ni sobre los rasgos comunes y positivos (cerámica, tejidos, arte plumaria, metalurgia, trabajo en piedra, técnica del cultivo, animales menores, etc.) ni sobre los diferenciales (por ejemplo, ganado mayor en el Incario y no en Meso-América); ni sobre las curiosas deficiencias (falta de ruedas, de carros y arados, de navegación de altura, con perdón de Kon-Tiki, etc.). Puede ser que los «balseros» del Titicaca y de la costa procedan del horizonte segundo o tercero.

b) En el extremo norte del área los indios Pueblos, con todo el complejo de elementos que parece pertenecer al lado «agrícola-matriarcal» visible en Méjico. Pero, en cambio, los rasgos más específicos de alta cultura (así, el metal) faltan o casi faltan y hay una curiosa especialización en cuanto a edificios.

c) Articulando la zona meso-americana con la propiamente andina o peruana (Tahuantinsuyu, Incario) están las culturas del Istmo y de la actual Colombia—incluso sus ramificaciones venezolanas, recubriéndose en parte con áreas de tipo caribe-arahuaco—, así como, difundiendo lo andino hacia el nordeste por el Amazonas, hay una serie de formas, en general, más pobres e incluso en ciertos aspectos *mucho* más pobres (así en edificación y cultivo), pero con especializaciones a veces muy valiosas (metalurgia del oro en la actual Colombia, cerámicas amazónicas, etc.).

d) En el extremo sur, los diaguitas y otros parecen ser un injerto de alta cultura (metal, cerámica, etc.) sobre un fondo en sí y por sí más próximo al nivel segundo.

Estas varias formas son, en general, llevadas por pueblos del nivel racial cuarto («pueblo-ándido» e «ístmido») y algunos del segundo (extremo sur) y tercero (prolongaciones amazónicas y venezolanas, en parte, actual Colombia). Lingüísticamente están dentro todos los de lengua quechua y aymara y el complejo lingüístico meso-americano y mejicano y otros de clasificación difícil y, en las prolongaciones y ramificaciones, tupi-guaraní o, sobre todo, caribe-arahuaco.

Geográficamente—como puede comprenderse por lo que venimos diciendo—las altas culturas forman un bloque en posición central, con dos cimas, una al norte de Centro-América y centro-sur de Méjico, otra en Perú-Bolivia, y zonas intermedias y ramificaciones laterales, como se ha indicado. Estas altas culturas están flanqueadas al norte y sur por pueblos del segundo nive cultural y racial y al este (zona amazónica y costas e islas Caribes) por los

del tercero. Aquí y allá, así los uru en pleno incario, gentes marginales del quinto grupo racial y primero cultural.

En cuanto a repartición numérica, véase lo dicho al final del apartado I.

III

En cuanto a sociología (1), podemos utilizar el mismo esquema de las formas de cultura material, sin necesidad de repetir lo dicho sobre geografía y raza, ni menos lo poco que hemos indicado sobre lenguas.

1.º Los pueblos de cultura material más baja, esencialmente y a reserva de inflltraciones de los de formas más complicadas, tienden a lo que llama LOWIE—decisiva opinión en esto—«sociedades sin autoridad» o solamente con mandos «informales» y «ocasionales». Por lo común, pacíficos y con pequeña familia. Naturalmente, sin «clases» (a lo sumo, con un inicio de «clases de edad», etc.). En suma, un tipo de sociedad que parece ser el que «corresponde» a su cultura material.

2.º Las organizaciones sociales de los pueblos del segundo nivel son, por el contrario, muy variadas y complicadas: hermandades guerreras, clases de edad o de riqueza (en algunos lugares, como los Haida, Tlingit, Kuatiutl, Bella Cula del noroeste, verdaderas aristocracias) «totemismo social», «sectas», amistad como institución. Y ello dentro, a veces, de más amplias estructuras (tribales o intertribales) y sobre una familia muy variada (patrilineal o matrilineal, según los casos).

En general, las estructuras sociales de los pueblos de este nivel, situados en la zona templado-fría septentrional, al norte de Méjico, parecen haber sido más ricas y complicadas que las del área templado-fría del sur. Acaso esta apariencia se explique simplemente porque las conocemos mejor. Por otra parte, relaciones (no sólo influencias *de*, sino relaciones, *con*) con las formas sociales de alta cultura mejicana son visibles en algunas agrupaciones indígenas del sur de la zona norte, y, naturalmente, las hay con lo incaico en el norte de la zona meridional. Rasgo común a todos estos pueblos es una fuerte belicosidad. Los indios de las praderas en el

---

(1) Las ideas centrales de este apartado se hallarán más y mejor expuestas en mi libro *Sociología pre y protohistórica*, que publica el Instituto de Estudios Políticos.

norte y los araucanos y los indios de las pampas en el sur son buen ejemplo de ello.

3.º En el horizonte de los pueblos de lengua tupi-guaraní y caribe-arahuaca, de tipo racial «melanesoide» y de cultura «proto-agrícola», los habitantes del área amazónica y sus extensiones hacia el sur y norte de las islas y tierra firme del Caribe, es decir, del grupo racial y cultural tercero, se nos presentan como muy próximos a los del grupo anterior. Alguna mayor «crueldad» (más canibalismo y caza de cabezas, por ejemplo). Alguna mayor importancia de entidades locales y territoriales, ya impuestas por el desarrollo del cultivo, ya por la geografía (así, en ciertas islas), más elementos matriarcales, etc. Pero también complicación y belicosidad. Relaciones con lo meso-americano son a veces visibles, en el área Caribe. Y con lo andino, en el Amazonas. No faltan contactos y formas mixtas entre estos pueblos y los del nivel anterior, sobre todo en el sur (guaranís), pero también en el norte (algunas gentes del sur-sureste de los actuales Estados Unidos). Ciertas costumbres, como la caza de cabezas y el juego de pelota, parecen haberse desarrollado a partir de este núcleo, y pasan de ahí a los demás (parece seguro en cuanto al juego de pelota, pero mucho más problemático en lo otro).

4.º Nos enfrentamos ahora con el tema de la sociología de las altas culturas amerindias y de sus formas laterales e intermedias. Tan difícil y complicado asunto tiene tanto mayor interés cuanto que hoy mismo, de la tradición comunitaria de estas culturas, parecen brotar algunas de las más válidas respuestas a los apremiantes problemas socio-económicos y aun políticos de los «Estados herederos». Por otra parte, mientras una de estas altas culturas, la incaica *sensu stricti*, ha sido objeto de magistrales estudios sociográficos de carácter total, como los de BAUDIN y KARSTEN, *las* otras lo han sido de modo o más parcial o más superficial. Los altos logros de la cultura espiritual maya y las creencias religiosas, formas de arte, etc. mejicanas han sido mejor estudiadas que su sociología (salvo algunos aspectos parciales de esta última, muy bien estudiados). Los espléndidos trabajos de TRIMBORN iluminan muy bien el organismo señorial del Valle de Cauca, pero dejan fuera otras zonas de no menor interés. Los Pueblos, muy bien estudiados en su aspecto espiritual y en su orientación general como vivientes actuales, lo han sido menos en su estructura social precolombina, etc.

En conjunto, y siguiendo la misma distribución anterior—que aquí habría que matizar más, podemos decir lo siguiente:

a) La forma mejicana—en sentido amplio y no sólo «azteca»—se nos presenta como el entrecruzamiento o superposición de una estructura de confederaciones tribales guerreras con doble jefatura y una cultura urbano-sacerdotal sobre un fondo de comunidades de plantadores («calpulli») no exentas, éstas ni aquéllas, de tradiciones de totemismo social y de matriarcado. La hegemonía de una de estas ligas o confederaciones («naciones» de los cronistas) sobre otras parecía apuntar a la formación de estructuras territoriales más amplias de tipo «reino» o quizá «imperio» (proceso «antes de tiempo y casi en flor cortado» por la espada del conquistador).

a') Los mayas vivían en un ambiente de «estados-ciudades» de tipo sacerdotal y oligárquico, sobre el consabido fondo de plantadores comunitarios no libres de tradiciones anteriores, sean éstas totémicas o matriarcales. El componente viril-guerrero, andriarcal, parece mucho más borroso.

a'') El Tahuantinsuyu era un «imperio mundial» de morfología oriental antigua (digo «morfología», no hablo de «genealogía»). La solarización del culto y al tiempo la noción de ecumenicidad del imperio son claros. Tahuantin-suyu-capaj, el que resplandece sobre las cuatro tierras (es decir, sobre todo el mundo); Intip-churi, el hijo del Sol; Sapán-inca, el único señor, etc., son denominaciones bien expresivas. Un «estado totalitario» como ha dicho con razón KARSTEN—es curioso observar los rasgos involuntariamente incaicos de la URSS en fase estaliniana o de la negra utopía de OWELL «1948»—, templado por las tradiciones, más antiguas, democrático-comunitarias, parcialmente totémico-sociales, del ayllu y por la indudable elevación moral y religiosa del pensamiento hamaútico. Tiene interés que fenómenos tales como imperialismo y religión solar plena se den sólo allí, precisamente en la única zona amerindia donde había ganado mayor.

b) Los Pueblos tenían y tienen una estructura muy equilibrada de tipo gran aldea, moderadamente democrática, moderadamente geronto y hierocrática un tanto matriarcal, con algo así (pero también muy templado, *ne quid nimis*) como «sociedades secretas» —poco secretas, es la verdad—, etc. Con razón los señalaba Ruth BENEDICT como un tipo de cultura «apolínea». En general, pacíficos. Con el tiempo, este pacifismo ha llegado a extremos muy cu-

riosos; así, sus habilísimas maniobras para eludir el servicio militar en la segunda guerra mundial.

c) Por el contrario, las zonas intermedias y las ramificaciones—ejemplificadas en las culturas señoriales de la actual Colombia—han radicalizado (o quizá conservado en formas más crudas y anteriores) los caracteres más duros de una estructura «superpuesta» (Überschichtung, Überlagerung de los sociólogos alemanes) de guerreros conquistadores— en parte de un tipo análogo a los del horizonte caribe—sobre cultivadores neolíticos. La sacerdotalización y la belicosidad son extremas, no faltan rasgos de crueldad y, en general, no se alcanza el nivel de socialización «tecnificada», «planificada», del incario. Pero, en esto como en todo, se hallan en una forma deficiente del mismo horizonte.

d) Las prolongaciones del este-nordeste del extremo sur parecen, en general, responder a las formas sociales segunda y tercera, con algunos—pocos y a veces muy deformados—componentes (casi caricaturizados, como ciertas jefaturas ceremoniales) de lo incaico.

IV

En cuanto a la cultura espiritual, seguiremos la misma clasificación:

1.° Los indios más «primitivos» tenían y tienen una idea de «Ser supremo»—a veces muy confusa y desdibujada, a veces no—y una mitología y folklore en torno a su efectivo paisaje natural y a su vida. Sus mitos más complicados—a veces muy ingeniosos—y una literatura oral que sabía distinguir bien de los mitos. Si sus manipulaciones mágicas y rasgos de totemismo cultural, religioso, etcétera, son «originales» o contagio de pueblos de cultura más complicada, incluso, quizá, por ejemplo, de los de la alta cultura, es cosa difícil y que aquí no hay tiempo ni espacio para discutir. El arte—en el momento de la conquista; repito que no interesa lo de antes—muy pobre, casi nulo.

2.° Muy distinto el panorama de la cultura espiritual del segundo horizonte. Rica poesía oral de varios tipos, desde la cosmología mítica más alta a la más emotiva canción de cuna. Religiones complicadas, sobre todo en el registro «totémico» (no olvidar que la palabra «totem» viene de esos pueblos). Nociones sea de Ser Supremo sea de *quid divinum* impersonal de indudable elevación. El arte, si bien reducido a ciertas formas, como la deco-

ración de armas y trajes, no carente de belleza. Música, al menos oral, y danzas interesantísimas, etc. Faltan, es cierto, muchas cosas. Calendarios y sistemas numerales son más bien toscos. No hay escritura. Pocos instrumentos musicales. En algunos lugares la magia y hasta el chamanismo derivan a la charlatanería, etc. Pero, en conjunto, dentro de un nivel «totémico», puramente etnográfico, la vida espiritual es rica y valiosa.

3.º Lo mismo podemos decir del tercer horizonte. El estilo es muy distinto: una mayor intensidad y crudeza en lo mágico, cierta «crueldad» (en la línea de la religión naturista «degenerada» de que luego hablaremos), una curiosa plástica en tierra y otras materias, etc., cuyo sentido se nos escapa y que a veces es, sin duda, muy tosca. Pero, en conjunto, tampoco nada despreciable.

4.º Al entrar en el horizonte de las altas culturas tenemos que distinguir de nuevo, ahora según líneas algo diferentes de las que hemos indicado al tratar de la ergología y la sociología:

a) Meso-América (Méjico, en sentido extenso, y «Mayas», también en sentido extenso). Sobre su religión, en estas mismas páginas hace ya tiempo (2) que ALVAREZ DE MIRANDA trazó de una manera magistral los caracteres más profundos de su religiosidad. Resumimos las ideas de este querido amigo y colega de modo ultrataquigráfico, diciendo que se trata de religiones de tipo politeísta-naturista, en parte degenerativas (como dice LEVY), en parte sublimadas (como insiste ALVAREZ DE MIRANDA) a partir de las experiencias cruciales del dolor y de la muerte. Pero en torno a y en relación con estas religiones florecen un arte espléndido, una «sabiduría» profunda y una literatura muy rica. Es vergonzoso que de lo que llamamos «cultura general» de un estudiante universitario español forme parte, por ejemplo, el nombre de tal o cual comediógrafo francés de segunda fila y obras como el *Popol-Vuj* no sean mencionadas en nuestra enseñanza. No olvidemos que estos pueblos tuvieron escritura, calendarios complicados y, en el caso de los mayas, sistema numeral decimal con signo cero.

a') El Incario tuvo una religión «sincretista», un «panteón de conquistadores» centrado en torno al hecho imperial de la solarización. La frase retórico-renacentista del inca GARCILASO, cuando comparaba a Cuzco con «otra Roma», tiene pleno sentido. Se halla, trabada con esta religiosidad, una «sabiduría» muy interesante, que llamamos «hamaútica» (del runasimi «hamauta», sabio o filó-

(2) A. ALVAREZ DE MIRANDA. *Carácter de las religiones de Méjico y Centroamérica.* CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 65, mayo 1955.

sofo; los cronistas dicen «filósofo»), y que IMBELLONI y su discípulo NADAL llaman—por razones largas de explicar—«templaria». Es una especie de pensamiento prefilosófico, en parte común y en parte no, con el de Meso-américa, que presenta rasgos (noción de espacio-tiempo-pueblo como sujeto de la historia, por ejemplo) comparables a la más valiosa sapiencia prefilosófica griega y asiánica o asirio-babilonia, egipcia, etc. El arte es bien conocido. Desgraciadamente, no había escritura—los quipos son otra cosa—o, si la había, se perdió sin dejar huellas. Hoy mismo, rasgos del pensamiento en cuestión han sido reutilizados por peruanos o bolivianos inteligentes, como Luis Alberto SÁNCHEZ y Fernando DÍEZ DE MEDINA, y un amigo nuestro, el boliviano CALVIMONTES, ha demostrado la posibilidad de traducir a TOYNBEE y a ORTEGA al runasimi.

b) La belleza de la cultura espiritual de los Pueblos ha sido tan bien percibida y expresada por Ruth BENEDICT y el libro en que lo hace es de tan fácil acceso al lector español o hispanoamericano (3), que no hay que insistir más. Pero en esta «cultura apolínea» faltan muchas cosas buenas y malas de la Alta Cultura más próxima y «emparentada» (Méjico), tantas que nos quedamos, como siempre, sin saber si es una derivación empobrecida o una forma previa, petrificada, de lo meso-americano, y, por otra parte, hasta qué punto es deudor o acreedor este grupo humano en relación con los indios del segundo horizonte cultural.

c) Conocemos menos la cultura espiritual de las zonas intermedias; en general, nos dan en esto una impresión de mayor rudeza, análoga a lo que observamos en lo social, pero también de un indudable parentesco.

d) La misma observación en las ramificaciones y prolongaciones y su irradiación en las zonas colindantes; así, lo que METRAUX cuenta sobre creencias de indios del Chaco se nos aparece como evidentemente emparentado con la cultura espiritual del Incario, etcétera.

V

¿En qué momento de su historia encontraron los conquistadores a los indios? El problema, claro está, es difícil y, por de pronto, no es posible que tal pregunta necesite ni tolere una respuesta unitaria.

---

(3) RUTH BENEDICT: *El hombre y la Cultura,* Buenos Aires, 1944.

Aun a sabiendas de lo casi imposible de responder—la Historia es, como decía muy bien el gran HUIZINGA, «ciencia inexacta»—y, sobre todo, de los pavorosos problemas de todas clases que hay bajo estas preguntas y respuestas, trataré de dar un anticipo de conato de respuesta provisional y archi-hipotética a tan ásperas cuestiones. Seguiré el mismo orden anterior:

1.° Los pueblos del más bajo nivel cultural (grupo racial quinto, cultural primero) parecen ser—ya en el momento de la conquista—meros residuos sin gran valor, e incluso—esto es visible en los patagones no araucanizados o en los urus—pueblos «en fuga», decadentes y deculturados.

2.° Los del horizonte siguiente (segundo racial y cultural) se hallaban, por el contrario, en pleno vigor. La energía y destreza con que adaptaron el caballo, la agresividad que, por ejemplo, demostraron—más a partir del contacto con los conquistadores que antes—los indios de las praderas en relación con los Pueblos o los araucanos en cuanto a los patagones, el posterior desarrollo del arte en los indios del noroeste (los «postes totémicos» son cosa muy moderna) y tantos otros hechos, lo indican.

3.° Los siguientes (tercer horizonte racial y cultural) demostraron dos cosas distintas y aun contradictorias. Donde se hallaban más «puros» (Antillas, Amazonia) o quedaron rápidamente extinguidos o huyeron—lo primero en las Antillas, lo segundo en la Amazonia—, donde, en cambio, estaban mezclados con elementos sea de irradiación de una Cultura Alta o Media, sea del segundo horizonte o bien con las dos cosas, aguantaron mucho mejor. De todos modos no tan bien ni con respuestas tan creadoras como los del segundo. Esto parece indicar que no se hallaban en tan buen estado de salud histórica.

4.° En cuanto a las altas culturas y formas conexas:

a) Méjico estaba, al parecer, en un período neo-formativo o reconstructor; salía de una especie de Edad Media. Una reserva «bárbara»—sustancialmente del horizonte que llamamos segundo—había «heredado» una Alta Cultura anterior y originado una «Edad Media» se acababa de salir de ella.

a') La zona maya—en sentido amplio—parecía hallarse en una fase de decadencia final, de plena degeneración, algo así como el Egipto de las últimas dinastías o la Grecia que conquistaron los romanos.

a'') Tahuantinsuyu se hallaba en pleno esplendor. La terrible guerra civil Huascar-Atahualpa «equivalía» (si estas espenglerías

tuviesen algún sentido), a lo sumo, al «año de los tres emperadores» en Roma, si no, simplemente, a una lucha, aún, de período ascensional. Nada comparable ni al puro recién salir de «tinieblas» de Méjico (el número de años absolutos no interesa; hay ritmos desiguales) ni al anochecer último de los mayas. Cuzco había estado en una situación parecida a la que entonces tenía Méjico, pero esto había sido cien años antes (guerra Chanca, «crisis del 1435», según IMBELLONI); en suma, el conjunto de sucesos que la tradición hamaútica había recogido en la saga de Pachacuti IX, probablemente Inca Yupanki en la realidad.

b) Un problema curioso se nos presenta en cuanto a los Pueblos. ¿Eran una forma anterior—petrificada, rezagada en un área lateral—de la grandiosa cultura mejicana? ¿O eran una tardía degeneración de las formas previas, pre-aztecas de ésta? No lo sabemos.

c) Lo mismo en cuanto a las culturas señoriales de Colombia en relación con el Incario. No, en cambio, en las formas laterales venezolanas, mera derivación, parece, de las colombianas.

d) De momento, las otras «marcas» de la cultura incaica nos parecen una combinación de tradiciones en sí y por sí más «primitivas» (estilísticamente; no entro ni salgo en si también cronológicamente») y de irradiaciones tardías del incario.

VI

En conjunto, el mundo en que entraron los conquistadores era ya muy complicado y su complicación es uno de los factores (el indio y lo indio) que contribuyeron a hacer a América la complicadísima realidad que ahora es.

Carlos Alonso del Real y Ramos.
Avda. de Coimbra.
SANTIAGO DE COMPOSTELA (España).

LA INFLUENCIA DE VERLAINE EN ANTONIO MACHADO

(Con nuevos datos sobre la primera época del poeta)

ROR

GEOFFREY RIBBANS

Guillermo Díaz Plaja, en su voluminoso estudio *Modernismo frente a Noventa y ocho*, muy importante y bien documentado, pero desigual y algo arbitrario, establece como mentor para la generación del 98 a Nietzsche y para el Modernismo a Paul Verlaine. Esta tesis tiene indudable mérito como generalización simplificadora, pero el crítico, llevado por su imperante deseo de sistematizar lo no sistematizable, trae como ejemplos de ella a ciertos escritores que no cuadran bien con sus rígidas divisiones. Quizá el caso más notable de este defecto es lo referente a Antonio Machado. Díaz Plaja juzga a nuestro poeta casi exclusivamente por su obra a partir de *Campos de Castilla* (1912), y, por lo tanto, habla de su «perfecta actitud noventayochista» (1) y acepta la conclusión negativa de Jeschke (2) sobre la huella de Verlaine en su obra; opinión que tal vez defina bien su obra posterior, pero que resulta completamente inadecuada para el Machado de principios de siglo. Este error procede principalmente de la confusión, muy geralizada y harto explicable dada la falta de ejemplares, entre *Soledades* (1903) y el tomo revisado y ampliado *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) (3). Por no tener en cuenta el tomito *Soledades*, los críticos han pasado por alto un período de indecisión en el poeta, anterior a su definitiva madurez, que es importantísimo para la comprensión total de su obra. Yo sostengo que Verlaine ejerció una influencia poderosa y difusa en la poesía de aque-

(1) *Modernismo frente a Noventa y ocho* (1951), pág 154. Díaz Plaja está hablando allí, para mayor impropiedad, de *Soledades* (1899-1907).

(2) Díaz Plaja: ob. cit., págs. 181-182; Hans Jeschke: *La generación de 1898*, segunda edición española, traducida por Y. Pino Saavedra (1954), página 103: «En Benavente y en Machado no he podido encontrar análogas y directas adhesiones a Verlaine»; pero añade: «pero se hace superfluo dar pruebas de ello, dadas las estrechas relaciones literarias y humanas que existían entre estos dos poetas y Rubén Darío».

(3) Ya en 1929, «Lauxar» (O. Crispo Acosta) distinguió entre los dos tomos en su *Antonio Machado y sus «Soledades»*, «Hispania», California, XII. En 1949, Dámaso Alonso publicó, sacados de su propio ejemplar, las poesías olvidadas y ciertas variantes de las *Soledades* primitivas, Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12, págs. 335-381, artículo después recogido en el libro *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, 1952). Hay ejemplar de *Soledades* en la Biblioteca Nacional, de Madrid, y en el British Museum, de Londres. Tengo en preparación un estudio sobre este tomito de 1903.

lla época y que el fin del período, allá por el año 1903, está marcado por un radical cambio de actitud respecto a Verlaine; éste tiene, por lo tanto, una significación especial en la formación de Machado.

La importancia de Verlaine en la poesía española moderna es indudable. Sale su nombre a cada paso en las revistas literarias de la época, y se publicaron bastantes traducciones. (Estas tienen, desde luego, poca importancia para los poetas que nos conciernen y que sabían perfectamente el francés, pero conviene señalar el hecho de su existencia.) Díaz Plaja indica las primeras conocidas (cuatro poesías de *Jadis et Naguère*, entre ellas *L'Art poètique*) de Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, publicadas en 1898 en la revista barcelonesa *Luz* (4). Luego, en *Electra*, número 5 (13, IV, 1901), salió una versión de *Femme et chatte (Poèmes saturniens: Caprices*, I). Es importante señalar las cuatro traducciones libres debidas a Juan Ramón Jiménez que vieron la luz en *Helios*, número VI, 1903, son *Clair de lune y Mandoline* de *Fêtes galantes*, *L'Heure du Berger*, de *Paysages tristes* (sección de *Poèmes saturniens*) y *Romances sans paroles*, V (*Le piano que baise une main frêle*...). Ya tarde, en 1905, se publicaron en *La república de las letras* tres traducciones más (5), y en 1907 otras cinco en *Renacimiento* (6). Finalmente, en 1910, Manuel Machado dió a la imprenta sus versiones en prosa rimada de *Fêtes galantes*.

Entre los poetas españoles influídos por Verlaine nos interesan especialmente, por sus relaciones con Antonio Machado, dos de los mejores: su hermano Manuel y Juan Ramón Jiménez. Los críticos son unánimes en hallar en Manuel Machado el más fuerte sello verlainiano, reconocido por el mismo poeta en sus frecuentes citas y en la selección de títulos: *Caprichos*, *La buena canción*, *La mujer de Verlaine*, *Cordura*, etc. La influencia del Pauvre Lélian es patente en la técnica, alada e impresionista, de Manuel, en la ligereza de tono adoptada por él en ciertos temas (los personajes de la *commedia dell'arte*, el culto a Versalles y a los jardines). Sobre todo, Manuel parece encarnar aquel concepto de Verlaine, muy

---

(4) DÍAZ PLAJA: ob. cit., pág. 179.

(5) Número 2, 13, V, 1905, *La canción de las ingenuas y Spleen*, anónimas; número 14, 9, VIII, 1905, *Resignación*, con *El vino del solitario*, de BAUDELAIRE, y otras poesías, hechas por ANDRÉS GONZÁLEZ BLANCO.

(6) Aparecieron, como indica de paso DÍAZ PLAJA (pág. 45), en el número VII, septiembre de 1907; son *Serenata*, *Arietas olvidadas* (IX), *Gaspar Hauser canta*, y otra vez *La canción de las ingenuas y Spleen*.

generalizado en España como el poeta de lo inmediato y lo momentáneo (7).

El Juan Ramón Jiménez de aquellos años también recibió el poderoso influjo de Verlaine. Aparte de las traducciones ya notadas, publicó en *Helios* (número X, 1903) un estudio, mencionado de paso por Díaz Plaja (8), titulado *Pablo Verlaine y su novia la luna*, en que habla de «la luna divina que fué novia de Enrique, de Gustavo, de Alfredo...», enlazando así la inspiración de Verlaine con la corriente romántica y germánica de Musset, Heine y Bécquer. Rubén Darío también establece esta misma vinculación al hablar, también en *Helios*, de *Arias tristes* (1903), la primera obra «definitiva» de Jiménez. «He aquí un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine, que permanece no solamente español, sino andaluz, andaluz de la triste Andalucía» (9). Asimismo, Pedro González Blanco, en una reseña del mismo libro, cita unas afirmaciones del propio Juan Ramón sacadas de la dedicatoria de *Nocturnos*, segunda sección del libro: «Libro monótono, lleno de luna y de tristeza. Si no existiera la luna, no sé qué sería de los soñadores, pues de tal modo entra el rayo de luna en el alma triste, que aunque apena más, la inunda de consuelo; un consuelo lleno de lágrimas como la luna... Soñad conmigo, con las visiones blancas de siempre y con los poetas muertos, Enrique Heine, Gustavo Bécquer, Pablo Verlaine, Alfredo de Musset, y lloremos juntos por nosotros y por todos los que nunca lloran...» (10). Enrique Díez Canedo resume bien la influencia de Verlaine en Jiménez al decir que es «difusa casi siempre y más la del Verlaine de *Fêtes galantes*, *La bonne chanson* y *Romances sans paroles* que la de los *Poèmes saturniens*, *Sagesse*, *Jadis et Naguère* y otros libros. No ha tenido Juan Ramón Jiménez los desarreglos de imaginación que se manifiestan en unos ni las crisis de misticismo que dan su im-

---

(7) Véanse DÍAZ PLAJA: ob. cit., pág. 182, y DÁMASO ALONSO: *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, tirada aparte de la «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo», XVI, 1947, págs. 10 y 49 (recogido también en *Poetas españoles contemporáneos*): «Manuel parece también haber buscado, o más bien no buscado, reflejado al azar, lo inmediato, lo externo... Reflejaba como un espejo todo lo que pasaba delante de él, es decir, la vida.» La tesis de DÁMASO, bien fundada, de que, mezclada a esta conocida ligereza, hay una esencial gravedad, cae fuera de mi propósito: sólo quiero asentar que lo ligero en su obra está relacionado con Verlaine.

(8) DÍAZ PLAJA: ob. cit., pág. 183 n.

(9) Nota publicada en «Helios», XIII, 1904, bajo título de *La tristeza andaluza: un poeta*, citada por E. DÍEZ CANEDO: *Juan Ramón Jiménez en su obra*, Méjico, 1944, págs. 41-42.

(10) *Nuestro tiempo*, VII, núm. 38, febrero de 1904, pág. 280. LUIS RUIZ CONTRERAS cita el mismo pasaje en sus *Memorias de un desmemoriado* (Crisol, 1946), págs. 444-445.

presionante grandeza a algún otro. Su Verlaine es el que denuncian hasta los títulos primeros de la obra de plenitud, *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, y pasa a algunos otros posteriores siempre en el tono de la dulzura sentimental que es una de las dos caras de aquel Jano ebrio de la orilla izquierda del Sena» (11). Para Jiménez, pues, Verlaine es, sobre todo, un sentimental, de quien saca estados emocionales del alma y paisajes interiores y cuya musa o novia es la luna.

El caso de Antonio Machado es muy distinto de los de Manuel o de Juan Ramón. Empecemos nuestro estudio por lo que es más cierto: las dos poesías suyas que tienen como lema versos de Verlaine. Una de ellas, la que publicada primero en las *Soledades*... de 1907, consta en *Poesías completas* con el número XCII, no pasa de ser el punto de partida para una reminiscencia infantil de una fiesta que tantas veces volvió a soñar. Indica tan sólo para nuestro propósito el que Machado conoció *Romances sans paroles*, colección en que se encuentra la poesía citada, *Chevaux de bois* (12). No así ocurre con la otra, *Nocturno*, una de las poesías «olvidadas» publicadas por Dámaso Alonso (13), a la cabeza de la cual figuran, mal citados (14), los dos últimos versos de *Le rossignol*, de la primera colección verlainiana, *Poèmes saturniens*. Es éste un poema de una nostalgia melancólica que empieza evocando los recuerdos del poeta :

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi...

y entonces nos traza una escena nocturna de verano bajo la luna con un arroyo *(l'eau des regrets)* que corre melancólico y un pájaro—el ruiseñor del título—que canta en un árbol movido por la brisa. Termina así (los versos en letra redonda son los citados por Machado):

Et, dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre que frisonne et l'oiseau qui pleure (15).

(11) Ob. cit., pág. 115.
(12) También hay otra versión en «Sagesse», núm. XVII, Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», págs. 190-191. Citaré siempre por esta edición.
(13) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 354-355.
(14) Dice: ...*qu'un vent douce efleure*. Es de notar que en la cita falta el sujeto de la frase.
(15) *Paysages tristes*, VII, págs. 57-58.

La poesía de Machado está dedicada a Juan Ramón Jiménez, entonces, como hemos visto, fervoroso imitador del culto verlainiano de la luna; describe un paisaje por una noche de abril con un árbol vibrando y cantando en el viento y un mirlo silbando dentro de las ramas. Después de esta descripción nada brillante—repárese en la inseguridad temática, la pesada reiteración del verbo ser, la rima facilísima, la machacona adjetivación, etcétera—el poeta empieza a hablar de sí mismo:

Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
y del árbol cantor el dulce salmo
en un temblor de lágrimas copiara...

si no tuviese mi alma un ritmo estrecho
para cantar de abril la paz en llanto,
y no sintiera el salmo de mi pecho
saltar con eco de cristal y espanto.

Machado parece querer separarse de los detalles de la inspiración verlainiana, y al mismo tiempo escoger un tema que tenga una fuerza emotiva parecida; pero se sitúa así plenamente dentro de la misma corriente de la comunión estética con la naturaleza, del culto al paisaje del corazón tan evidente en Juan Ramón (16).

Pero hay más: es curioso notar que en varias otras poesías tempranas Machado hace esta misma especie de distingo negativo, explicando en qué no consiste su inspiración. Así es el poemita *Otoño,* descriptivo-personal:

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,
que el viento se lleva.
Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

¿No hay aquí una clara referencia a la famosa *Chanson d'Automne* de Verlaine?

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...
Et je m'en vais
Au vent mauvais

(16) Hay otras influencias indudables de Verlaine en la obra del JUAN RAMÓN de esta época. Repárese en *Lluvia de otoño* de *Las hojas verdes,* inspirado en *Il pleut dans mon coeur*, *Romances sans paroles*: *Ariettes oubliées,* número III, pág. 122, citado por DÍEZ CANEDO, ob. cit., págs. 115-116.

Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte (17).

No nos da, desde luego, un eco tan claro de los versos franceses como aquellos de su hermano:

La hoja seca,
vagamente,
indolente,
roza el suelo...

o éstos:

De violines
fugitivos
ecos llegan...
Bandolines
ahora son... (18);

no tenemos, de hecho, en todas las poesías de Antonio, ni siquiera las más primerizas y flojas, intento alguno de imitar la aérea métrica de Verlaine. Aquí parece referirse negativamente a éste; afirma que no sigue su inspiración otoñal, sino que canta la primavera; por eso toda una sección—después rechazada—de *Soledades* se llamaba *Salmodias de abril.*

Es claro que Machado tiene presente la misma canción cuando declara, en el poema dedicado en 1904 a Rubén Darío:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño *en Verlaine...*
(Poesías completas, CXLVII.)

Y en cuanto a Verlaine, hay que notar que la primera estrofa del soneto *Nevermore*, que tiene la misma rima en *-one* que la *Chanson*, también junta los conceptos «otoño» y «recuerdo»:

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone (19).

(17) *Poèmes saturniens*: *Paysages tristes*, V, págs. 56-57.
(18) *Otoño, Poesía. Opera Omnia Lyrica* (Editora Nacional, 2.ª ed. 1942), página 9, y *El viento, ibid.*, pág. 42.
(19) *Poèmes saturniens*: *Melancholia*, II, pág. 45. La rima en *one* tiene claros antecedentes baudelairianos: *Paysage, Oeuvres complètes*, I: *Les Fleurs du mal*, ed. crítique de F. F. Gautier, pág 228, en que riman *automnes* y *monotones* y, sobre todo, *Chant d'Automne*, pág. 213, con la misma rima y otra interna (*sonne* y *comme*) en el verso final:

Así, como ha indicado Dámaso Alonso (20), la palabra «monotonía», que Machado utiliza tan parca como expresivamente, tiene su origen en Verlaine; y a ella hay que añadir, como otra palabra-clave del Modernismo procedente de Verlaine, la voz «melancolía».

En *La tarde en el jardín (fragmento)*, otra poesía «olvidada», se da un caso parecido de autojustificación. Tras una larga descripción de un jardín que contiene varias fuentes sonantes el poeta declara:

Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
de tus fuentes de mármol, el murmullo
de tus cantoras gárgolas risueño,
de tus blancas palomas el arrullo,
fuera el salmo cantar de los dolores
que mi orgulloso corazón no encierra: (21)
otros dolores buscan otras flores,
otro amor, otro parque en otra tierra.

Corresponde, claro está, esta preocupación por la raíz de su inspiración a una inseguridad de orientación de un poeta principiante; pero el tema del jardín parece, además, enlazarse más o menos remotamente con Verlaine, como veremos mediante un pequeño recorrido.

Rafael Ferreres ha indicado en un artículo reciente que la poesía *La tarde* (22), que apareció por primera vez en *Soledades* (1903) y que después se incorporó con varias modificaciones en la colección revisada de 1907, se inspira en *Après trois ans* de Verlaine:

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

Rien n'a changé. J'ai tout revu: l'humble tonnelle
De vigne folle avec les chaises de rotin...
Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle (23).

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...
Pour qui? C'était hier l'été; voici l'automne.
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Por ésta, como por otras valiosas indicaciones sobre la poesía francesa, he de expresar mi agradecimiento a mi colega y amigo Brian Juden, profesor de francés de la Universidad de Sheffield.

(20) Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12, 1949, pág. 377.

(21) Dámaso Alonso, tanto en Cuadernos Hispanoamericanos como en *Poetas españoles contemporáneos*, imprime este verso sin el *no*, lo que estropea totalmente el sentido de la poesía.

(22) *Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho*, Cuadernos Hispanoamericanos, 73, 1956, pág. 81. La poesía no se llama *Recuerdo infantil*, sin embargo, como dice Ferreres.

(23) *Melancholia*, III, pág. 46.

En Verlaine, como en Machado, se trata de una segunda visita a un jardín o parque conocido; algo distinto en cada poeta, el jardín contiene no obstante en ambos casos la fuente que en Machado va a constituir el elemento esencial. La curiosa coincidencia de las palabras «chancelle» y «cancela» (*Rechinó en la vieja cancela mi llave...*), referente a la puerta, aunque con distintas funciones y significados, indica también que Machado conocía la poesía de Verlaine. El jardín verlainiano, por supuesto, sólo da al poeta español el punto de partida para este grave poema que representa la cumbre de las variaciones sobre el tema de la fuente de su primera época (24); en especial desarrolla la forma del diálogo tan típica de Machado para expresar la amarga nostalgia de sus recuerdos.

Es de notar, además, que el jardín descrito por Verlaine, que según parece tenía una base real en el de su prima Elisa Dujardin en Lècluse (25), tiene elementos parecidos al de la *La tarde en el jardín*; en ambos hay la inevitable fuente (o fuentes en el caso de Machado), rosas, lirios, árboles (el temblón en Verlaine, el álamo entre otros en Machado) y pájaros (sean alondras o palomas). Es, por lo tanto, muy posible que, como sostiene Ferreres (26), el gusto por ese ambiente proceda hasta cierto grado de Verlaine. Claro está que *Après trois ans* no es tópico en Verlaine, cuyo gusto tendía hacia los elegantes jardines de le Nôtre y de Watteau, como en *Nuit du Walpurgis classique*, de *Paysages tristes* (27). Es significante, en vista de su notoria filiación verlainiana, que el culto al jardín ocurra también en Manuel; véanse *El jardín gris*, abandonado y muerto, y sobre todo, *El jardín negro*, con su fuente loca, visto de noche, bajo la luna (28). En Juan Ramón, por otra parte, se evidencia otro aspecto del tópico: en sus poesías de la época abundan

---

(24) Véase DÁMASO ALONSO, *Fuente y jardín en la poesía de Machado*, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 375-381, en que da un excelente análisis del tema en estas poesías.

(25) Véase JACQUES-HENRY BORNECQUE, *Etudes Verlainiennes. Les Poémes saturniens* (París, 1952), págs. 81-126, en que el autor establece la existencia en esta colección de un «ciclo de Elisa».

(26) «Antonio Machado oye, con impresionista y melancólica penetración, plasma el otoño verlainiano en silenciosos jardines...», art. cit., pág. 81; véase también R. FERRERES «Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 55, 1954, pág. 110.

(27) Número IV, págs. 55-56. Nótese también que el verso 9 de *Clair de lune*, *Fètes galantes*, pág. 83, rezaba originariamente:

Au calme clair de lune «de Watteau» (*Notes et Variantes*, pág. 908).

(28) *Poesía. Opera Omnia Lyrica*, págs. 6 y 27-28.

los jardines puramente espirituales, llenos de emoción y de ensueño (29).

En la poesía dedicada a Rubén Darío, antes citada, Machado se refirió, además de a los violines de otoño, a los «ecos de la tarde» de Verlaine. Es el poeta de *Soleils couchants*:

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants...

y de la poesía que sigue a ésta, *Crèpuscule du soir mystique*:

Le Souvenir avec le Crepuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
De l'Esperance en flamme qui recule... (30).

Muchas poesías tempranas de Machado parecen poner en práctica esta ligazón del recuerdo o del sueño con el crepúsculo; es sobremanera conocida la importancia del tema crepuscular para Machado. Quizá el ejemplo más cercano a Verlaine sea la poesía de ese título—*Crepúsculo*—de *Soledades* (1903), que desapareció en la refundición posterior; es en cierto modo muy característico de Machado, quien no tardó en eliminar, no obstante, los adjetivos emotivos de color de su obra.

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos...

Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
congoja del estío... (31).

Otro ejemplo es *Horizonte*, poesía de corte modernista, también publicada en *Soledades* (1903) y que perduró como el número XVII

---

(29) *Por ejemplo*: *Mi jardín tiene una fuente,*
y la fuente una quimera,
y la quimera un amante
que se muere de tristeza. (De *Arias tristes*, publicado en «Helios», IV, 1903); o este de *Paisajes* (*Pirineos*), en «Helios», VIII, 1903:

El triste jardín se pierde
en la tarde dulce y quieta;
las sendas son de violeta
entre el parterre fresco y verde.

(30) *Paysages tristes*, I y II, págs. 53-54.

(31) Dámaso Alonso: *Poesías olvidadas...*, Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12, 1949, págs. 349-350.

de *Poesías completas.* En otras poesías el ocaso es tan sólo implícitamente emotivo, como en ésta de la misma fecha, en que surge también el horizonte y la imagen de fuego, plácido, ¡tan machadiano! y casi apagado:

Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...

—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan.

(Núm. XXV de *Poesías completas.*)

Y abundan, desde luego, los casos del sol fúlgido y brillante concebido emotivamente, como en *Poesías completas,* número XLV, muy temprano, pues salió primero en 1901:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arrebol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña;
la tarde es polvo y sol (32).

Cabe notar, sin embargo, que Machado siempre, aun en los ensayos más flojos, huía las personificaciones abstractas *(le Souvenir, le Crèpuscule, l'Espèrance),* que ofrece *Créspuscule du Soir mystique.*

Esta interpenetración de la emoción del poeta y el paisaje (crépúsculo, otoño, noche de luna, etc.), implícito ya en el subtítulo *Paysages tristes,* está desarrollada de la manera más evidente en *Clair de lune,* de *Fêtes galantes*:

Votre âme est un paysage choisi
Qui vont charmant masques et bergamasques...

Au calme clair de lune triste et beau,
Que fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres (33).

---

(32) Apareció en «Electra», número VI, 21.iv.1901; véase DÁMASO ALONSO, *ibid,* pág. 360.

(33) Pág. 83. El chorro de agua de Verlaine tiene su origen en Baudelaire, *Le Jet d'Eau* (*Galanteries*): *Les Fleurs du Mal,* ed. cit., pág. 268:

Dans la cour le jet d'eau qui pase
Et ne se tait ni nuit ni jour,
Entretient doucement l'extase
Ou ce soir m'a plongé l'amour.

Esta poesía salió primero en «Le Parnasse contemporain» (1866), en donde también colaboró Verlaine.

Ofrece esta poesía el aspecto de Verlaine—el paisaje interior y el culto a la luna—que influyó más profundamente en Juan Ramón Jiménez, quien la tradujo, como hemos visto. Por lo que se refiere a Machado, lo que más le conmueve son la puesta del sol y la monotonía del agua en la fuente, presente en *Clair de lune* como en otras poesías de Verlaine; a estos casos aludió, sin duda, Rubén Darío en el verso *El chorro de agua de Verlaine estaba mudo,* del *Soneto autumnal al Marqués de Bradomín* (34).

No pretendo negar, desde luego, ni la originalidad del tema de la fuente en manos del Machado maduro ni la influencia del «patio sevillano» familiar. Respecto a su recuerdo del Palacio de las Dueñas, me es posible incluso añadir un nuevo dato: la poesía número VII de *Poesías completas* se publicó originariamente en *Helios*, VII (1903), con el título tan significante de *El poeta visita el patio de la casa en que nació* (35). Es perfectamente compatible la coexistencia de las dos influencias, la vívida y la literaria, aunque sea difícil separarlas. En este caso me arriesgaré a sugerir que el tema *fuente-en-el-jardín,* el primero y el más flojo, procede de Verlaine (la fuente de estas poesías es la del frívolo, erótico rumor), mientras el culto del recuerdo y las visitas posteriores a Sevilla iban suscitando el empleo más hondo, simbólico, del tema, ahora íntimamente ligado con el patio y el limonero. Que esto no pase de ser una generalización de líneas muy amplias lo prueba el que *La fuente*, publicada en 1901, y de lo más flojo que en su vida escribió Machado, contenga no obstante estos versos:

Y cerca de ella [*la fuente*] *el amarillo esplende*
del limonero entre el ramaje obscuro (36).

Las posibles influencias de Verlaine que hasta aquí tengo numeradas proceden todas de las primeras colecciones suyas, las más parnasianas, *Poèmes saturniens* y *Fêtes galantes*. Es sumamente probable que dos poemas más de Machado, de intención descriptiva e impersonal, parnasianos en el criterio estético aunque no en la forma, tengan inspiración verlainiana. Son de la sección *Desolaciones y melancolías*, título por sí muy verlainiano—recuérdese

---

(34) *Cantos de vida y esperanza, 31 Obras poéticas completas* (Aguilar, 1945), pág. 749. El soneto se refiere al Versalles otoñal.

(35) La versión de «Helios», que ofrece algunas variantes, figura como la primera de cuatro *Poesías,* págs. 398-400. Las tres restantes, dos de ellas «olvidadas» hasta 1949, están descritas por DÁMASO ALONSO, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 11-12, 1949, págs. 360-361.

(36) DÁMASO ALONSO: *ibid.*, pág. 347. *La fuente* apareció en «Electra», 3, 30. III. 1901.

la sección de *Poêmes saturniens, Melancholia*—y cuando aquélla desapareció al rehacerse la colección los dos poemas quedaron también eliminados. Primero, *Invierno*:

Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón obscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.
Llueve...

La exactitud expresada de esta poesía, descriptiva e impersonal, es comparable con el propósito plástico de *Effet de nuit*:

La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
D'une ville gothique éteinte au lointain gris.
La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris
Secoués par le bec avide des corneilles... (37).

Es tentador relacionar también esta referencia a la ahorcadura con Machado, con *El cadalso*, publicado en *Soledades* (1903), por ejemplo; pero la obsesión de la muerte es tan persistente en toda la obra machadiana que no cabe buscar antecedentes (38).

El mar triste es única entre las poesías de Machado por su deliberada reiteración de frases, pero su tono e intención caen plenamente dentro de la misma tendencia plástica. Hay casos de repeticiones parecidas en Verlaine, sobre todo *Soleils couchants*:

Une aube affaiblie
Verse par les champs
la mélancholie
Des soleils couchants.
La mélancholie
Berce de doux chants
Mon coeur qui oublie
Aux soleils couchants.

Y en *Nevermore* (el de *Caprices*) se repite como el quinto y último el primer verso de cada estrofa. Además, es bien conocida la importancia del *Pantoum* entre los parnasianos franceses, y es posible que esa forma haya influído también en Machado (39). El primer

---

(37) *Poèmes saturniens*: *Eaux-fortes*, IV, págs. 51-52.

(38) Compárese, además de algunos ejemplos muy conocidos, *el Arte poética*, de 1904:

¡Oh para ser ahorcado, hermoso día!

publicada por Dámaso Alonso, *ibid*, pág. 362.

(39) Víctor Hugo inició la boga publicando un *Pantoum malais* en las notas a *Les Orientales* (1829), y a continuación imitaron la forma Gautier, Baudelaire, Banville y Leconte de Lisle.

verso, *Palpita un mar de acero de olas grises*, sin embargo, se parece mucho al comienzo de otra poesía descriptiva de Verlaine, *Marine*:

L'océan sonore
Palpite sous l'oeil
De la lune en deuil
Et palpite encore... (40).

Por otra parte, la intención colorista remonta claramente a Théophile Gautier, probablemente por el intermedio del Rubén Darío de la *Sinfonía en gris mayor* (41), y en los *Emaux et Camèes* de aquél hay una poesía de título parecido, *Tristesse en mer*.

En *Salmodias de abril*, tercera sección de *Soledades*, hay una poesía paralela a la que hemos comentado, *La mar alegre* (42). La mitad de esta poesía, aproximadamente, ya sin título y con el orden de una estrofa variado (43), consta en *Poesías completas* (número XLIV); la versión primitiva tenía, añadidos al final, 17 versos más, que para completar el texto en su forma original reproduzco aquí:

A través del ambiente calino,
la lancha de pesca se acerca a la orilla,
entre olas azules y espumas de plata y leche,
su velita hinchada
de viento y de luz.
En las redes de cuerda
se agita el elástico enjambre marino,
luciente maraña,
montón palpitante
que rinden las ondas alegres entrañas del mar.

---

(40) *Eaux-fortes*, III, pág. 51.

(41) Inspirado, desde luego, en la *Symphonie en blanc majeur*, *Emaux et Camées*, de Gautier. La poesía rubeniana apareció en el *Madrid Cómico*, número XVII, 19 noviembre 1898, con el prólogo de *Prosas profanas* y una presentación del autor por Jacinto Benavente, entonces director de la revista. Dice Jeschke, ob. cit., pág. 103n, que es la «primera poesía modernista [publicada] en España».

(42) ¿Por qué el género femenino? Parece haber un intento de distinción sexual; lo masculino representa la tristeza; lo femenino, la alegría. Compárese Rafael Alberti:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

(*Marinero en tierra*, 1: *Poesía* 1924-44, 2.ª ed., Buenos Aires, 1946, pág. 12).

(43) La poesía empieza con el verso *El mar hierve y canta*... y los cinco versos primeros se hallan al final de la versión que aparece en las *Poesías completas*, antes de los versos luego suprimidos, es decir, después del verso 20, *volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma de*[*l*] *sol*. Preparo una tabla de todas las variantes de las poesías de *Soledades*.

Canta el mar, bajo el sol, en sus liras azules
sus risas de plata y leche.
Canta abril, sobre el mar,
con su fúlgido sol blanquecino.
En el tórrido abril,
bajo el sol y el azul, sobre el mar rutilante
canta el pescador...

Este poema, situado dentro del ambiente abrileño de la sección en que se encuentra, tiene también ciertos elementos repetitivos y es bastante «parnasiano», al menos para España, donde no regían las rígidas normas estilísticas que este movimiento implicaba para Francia. Creo, sin embargo, que se puede vislumbrar en él el paso de la descripción plástica objetiva de las poesías antes comentadas al paisaje emocional y animado de otras poesías más logradas de la misma colección.

Una poesía «olvidada» de la sección *Salmodias de abril* se llama *Nevermore,* trayendo así el famoso estribillo de *The Raven* de Edgar Allan Poe. Otra poesía de *Soledades* tiene el mismo título en italiano, *Mai Più,* que es, con ciertos cambios, la que lleva el número XLIII de *Poesías completas.* También el número LXXXV, publicado primero en *Soledades, galerías y otros poemas* de 1907, se titulaba primitivamente *Nevermore.* Machado hizo durante su vida varias referencias al poema de Poe, siendo la más importante la de la *Poética* de 1931, en que habla del siglo XIX como «el siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema» (44). Es interesante notar que en *Helios,* XII (1904), apareció un artículo de Viriato Díaz Pérez dedicado a *El cuervo,* del cual publicó una traducción en el número siguiente.

Es dudoso que en 1902 Machado conociera directamente la obra de Poe; lo más probable es que le haya venido esta influencia por medio de Francia, o, más exactamente, de *Le Genèse d'un Poême* que Baudelaire tradujo del poeta norteamericano. En la introducción a esta obra Baudelaire describe así el poema:

> *Poëme singulier entre tous. Il roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini, que des milliers de bouches crispées ont répété depuis le commencement des âges, et que, par une triviale habitude de désespoir, plus d'un rêveur a écrit sur le coin de sa table pour essayer sa plume:* Jamais plus! *De cette idée, l'immensité, fécon-*

(44) Gerardo Diego (ed.), *Poesía española. Antología* (*Contemporáneos*), 1934, pág. 153. Para toda esta cuestión véase el profundo estudio de Carlos Clavería «Notas sobre la poética de Antonio Machado», en *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, 1945), págs. 96-100. La referencia a lo fatal y lo irremediable en la reseña citada más abajo, tiene también claramente su origen en Poe o en Baudelaire.

dée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'humanité, non abrutie, accepte volontiers l'enfer, pour échapper au désespoir irrémédiable contenue dans cette parole (45).

Pero también pudo influir en él Verlaine, que tiene de los *Poèmes saturniens* dos poesías tituladas *Nevermore* (46). De una de ellas ya he citado los primeros versos, que unen el recuerdo con el otoño; la otra es aún más significante. He aquí la estrofa final:

Le Bonheur a marché côte à côte avec moi:
Mais la FATALITÉ ne connaît point de trève:
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour: telle est la loi.
—Le Bonheur a marché côte à côté avec moi (47).

Esta poesía es de corte baudelairiano y de cierta pretensión filosófica: *Mai più* tiene la misma preocupación con la alegría escurridiza y la amarga fatalidad, pero huye las fáciles abstracciones del poeta francés, utiliza el constante escenario machadiano de una tarde de abril y la forma tan típica del diálogo:

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta — y luego, sombría:
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.

El «nunca jamás» está, naturalmente, en la última frase.

Surge también en el *Nevermore* verlainiano el tema de los cascabeles de un bufón, *Sonnez, grelots*; *sonnez, clochettes*; *sonnez, cloches!*, procedente, sin duda, del Baudelaire de *La mort des artistes*;

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne Caricature? (48).

Como en la poesía baudelairiana se da esta imagen en Machado con referencia a la muerte en la poesía así titulada—*La muerte*—, publicada en *Soledades* de 1903. Inexplicablemente, Dámaso Alon-

---

(45) *Oeuvres complètes*, IX, pág. 62.

(46) La de *Melancholia* (pág. 45) se titulaba primitivamente *Souvenir*. Véase Bornecque, ob. cit., págs. 93. Jean Moréas, a quien Machado conoció en París, tiene una poesía titulada *Nevermore* en *Les cantilènes* (1883-86):

Le gaz pleure dans la brume,
Le gaz pleure, tel un oeil.
—Ah! prenons, prenons le deuil
De tout cela que nos eûmes.

(47) En *Caprices*, págs. 65-66.

(48) *Les fleurs du mal*, ed. cit., pág. 195.

so no la publicó con las demás poesías «olvidadas» de la colección. Reza así:

Aquel juglar burlesco
que, a son de cascabeles, me mostraba
el amargo retablo de la vida,
hoy cambió su botarga
por un traje de luto y me pregona
el sueño alegre de una alegre farsa.
Dije al juglar burlesco:
queda con Dios y tu retablo guarda.
Mas quisiera escuchar tus cascabeles
la última vez y el gesto de tu cara
guardar en la memoria, por si acaso
te vuelvo a ver, ¡canalla!...

Es, desde luego, una poesía muy floja, con un abruptísimo cambio de tono al final, que resulta muy forzado. Si el concepto de la muerte como juglar con cascabeles puede relacionarse con Baudelaire o con Verlaine, en otros poemas el juglar o bufón representa, como en Unamuno, lo inauténtico, lo histriónico, de su propia alma (49). Y a propósito de Baudelaire cabe notar de paso el hecho importante de que él debió influir mucho en Machado respecto a su idea de la muerte:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! (50).

Machado, como todos sabemos, recurrió como imagen predilecta de la muerte a la del viaje de mar:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (51).

También Baudelaire pudo contribuir a ciertos aspectos de la temporalidad machadiana, sobre todo la sombría poesía *L'Horloge*, siendo casi cierto que de ésta—*le gouffre a toujours soif: la clepsydre se vide* (52)—proviene la referencia a la clepsidra en la poesía ya citada de Machado:

---

(49) Véase mi estudio «Unamuno and Antonio Machado», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, págs. 25-27.
(50) *Les fleurs du mal, Le voyage*, viii, ed. cit., pág. 263.
(51) *Poesías completas*, XXI, publicado en la sección *Del camino* de *Soledades* (1903).
(52) *Les fleurs du mal*, ed. cit., págs. 226-27.

tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla (53).

El *Nevermore* de Machado es más confuso que *Mai più*, más típico de las poesías de inspiración primaveral justamente suprimidas. El «nunca jamás» se refiere, por supuesto, al pasado irremediablemente perdido, como en *Consejos*, I:

Este amor que quiere ser
acaso pronto será;
pero ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?

Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca Jamás! (54).

Pero *Nevermore* nos presenta otro tema importante en términos más explícitos de lo que se halla en otras poesías más logradas:

¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!
¡Fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

Aquí surge el tema de la virgen misteriosa, símbolo muy característico de la primera época de Machado y desarrollado por lo general con todo detalle y consistencia: la ilusión suele vestirse de túnica y calzarse con sandalias, como en *Nevermore*, o bien llevar una aljaba, como en los números XXIX y XLII de *Poesías completas*, ambos presentes ya en *Soledades* (1903). Puede haber, sin embargo, un remoto parentesco con la mujer desconocida de la famosa poesía verlainiana, *Mon rêve familier*:

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend (55).

En otro estudio me he referido a la significante poesía *Luz*, dedicada a Unamuno, que parece dar una respuesta categórica al con-

(53) En un artículo de Ramiro de Maeztu publicado en *Juventud*, y citado por Díaz Plaja (ob. cit., pág. 159), sale la clepsidra como elemento modernista, con otros (nenúfares, walpurgis) claramente verlainianos: «Observo que desde hace algún tiempo se ha recrudecido el odio inexplicable que inspira a ciertos escritores la tontería modernista. Allá se las hayan con esos modernófobos los jóvenes de los lirios y de los nenúfares, las clepsidras y las walpurgis...»
(54) *Poesías completas*, LVII. Indicado por Clavería, art. cit., pág. 100 n.
(55) *Melancholia*, VI, págs. 47-48. Hay también, desde luego, un clarísimo antecedente español: Bécquer. Véase José Luis Cano, «Quimera y poesía: una nota sobre Bécquer y Machado», *Asomante*, 4, oct-dic. 1951, págs. 16-24.

cepto de la poesía—asociado por Unamuno con Verlaine—como eternización de la momentaneidad (56): «Vive el poeta—dice Unamuno—al último soplo de viento, al minuto, abierta el alma a las más fugitivas impresiones; así fué Verlaine, y esta impersonalidad da personalidad a sus obras; fué arpa eólica vibrante a las brisas, auras, vendavales y aquilones de la vida, eternizando lo momentáneo» (57). Contesta Machado:

¿Será tu corazón un arpa al viento
que tañe el viento? Sopla el odio y suena
tu corazón; sopla el amor y vibra...
¡Lástima da tu corazón, poeta!

Y en otro poemita de 1905, número LXXXIII de *Poesías completas*:

Guitarra del mesón que hoy suenas jota
mañana petenera,
según quien viene y tañe
las empolvadas cuerdas,
guitarra del mesón de los caminos,
no fuiste nunca ni serás, poeta.

Mi tesis en el artículo referido es que hacia 1903 Machado iba cambiando de criterio poético, gracias, en parte, a la influencia de Unamuno, oponiéndose entonces a un impresionismo que podríamos calificar de «verlainiano» (58), en favor de una decidida aunque serena afirmación de personalidad.

El rechazo de la técnica impresionista de Verlaine implica, desde luego, también el rechazo de los que más cerca le seguían: Rubén Darío y, hasta cierto punto, al joven Juan Ramón Jiménez y

---

(56) Art. cit., «Unamuno and Antonio Machado», págs. 25-26.

(57) *De esto y de aquello*, I (Buenos Aires), pág. 191; *Obras completas* V (Aguado), pág. 200. Es interesante notar que Lamartine se identificó con el arpa eólica en *Les préludes* (*Nouvelles méditations poétiques*) y que Holmondurand [Durangel] recurrió a la misma metáfora al hacer una crítica de la colección en *La muse française*, IV, de octubre de 1823, éd critique par J. Marsan, vol. I, página 199: «ses accords ressemblent trop à ceux que le vent arrache en passant à une lyre suspendue; mais aussi, par intervalles, combien ne resonnent-ils pas sublimes et mélodieux!». Esta arpa también ejerció una profunda fascinación sobre los románticos ingleses, Coleridge sobre todo; véase Geoffrey Grigson, *The Harp of Aeolus*... (Londres, 1947).

(58) Es un lugar común de la crítica verlainiana. Véase Claude Cuénot: «Etat présent des études verlainiennes», *Etudes françaises*, 40, 1938, págs 109-10: «On peut dire également, d'une façon plus large, que c'est le poète de l'individuel en quoi il s'oppose nettement à l'idéalisme mallarméen. C'est ce qui explique son impressionnisme, car l'impresionnisme, toute question de technique mise à part, est essentiellement un effort pour rendre ce qu'il y a d'unique dans la sensation»; y también Octave Nadal, «L'impressionnisme verlainien», *Mercure de France*, CCCXV, mai 1952, págs. 59-74.

a Manuel Machado, a quienes Díaz Plaja agrupa bajo el signo general de «instantaneidad» (59), aunque esto no explica, por supuesto, ni de lejos, toda su ideología. Respecto a Jiménez interesa sacar del olvido una reseña de *Arias tristes* hecha en 1904 por Antonio Machado. Dice así:

> *Leyendo el hermoso libro de Juan Ramón Jiménez, que él titula* Arias tristes, *pienso que su mayor encanto acaso estriba en que no es triste; figuraos, lectores, una serie de paisajes otoñales, donde abunda la indecisión crepuscular aun en las horas de pleno sol, un jardín nocturno poblado de quimeras blancas y algunas vagas impresiones puestas en perspectiva de recuerdo. Una tenue bruma de soñolencia envuelve muchas cosas soñadas, y un soplo de primavera latente y constante las anima. ¡Bello libro de juventud en sueños! ¿Tristeza?... Afortunadamente, Juan Ramón Jiménez no sabe lo que es tristeza.*
>
> *Algo de atormentado y doloroso hay, sin embargo, en este libro. Una sensibilidad fina y vibrante acaso llega a lastimar el alma, antes de despertarla. Tal vez las sensaciones que en nosotros son fugaces, porque se transforman en juicios, acaso en actos, en Juan Ramón Jiménez, se continúan produciendo una trepidación más honda, algo así como una invasión de formas, colores, aromas..., reforzada por una fantasía poderosa, que llega a embriagar el alma, a anestesiarla, a acoquinarla, a impedirle que reaccione contra el mundo externo en la expresión de su* sentimiento. *Tristeza o alegría, ¿qué son al fin sino esas mismas sensaciones fundidas y acrisoladas al contraste de nuestra luz interna, más o menos turbia, y expresadas con una voz propia, que dice: vivimos hacia la vida o hacia la muerte?*
>
> *Juan Ramón Jiménez se ha dedicado a soñar; apenas ha vivido vida activa, vida real. Bien claro se puede advertir en estos versos encantadores, llenos de una suavidad, de una fluidez y de una tersura que no pudieron tener las estrofas de otros poetas a quienes la vida (?) sacudió fuertemente, con triunfos o con desastres, con obstáculos que la voluntad superó, con caídas que no pudo evitar la conciencia. Espronceda* vivió; *su poesía se nutre del recuerdo de la vida y está impregnada de una amargura que es un arrepentimiento de lo vivido, agravado por un deseo de vivirlo otra vez. Pero la poesía de Juan Ramón Jiménez, de este hombre en sueños, se alimenta de vaguísimas nostalgias, y tiene acaso un fondo placentero, y que es así como una nebulosa esperanza de algo que ha de vivirse un día. Su libro es un preludio admirable, cuyos motivos no pueden recordar una historia de actos buenos o malos, alegres o tristes, de triunfos o de desastres, pero fatales porque fueron irremediables. No. Ese libro es la vida que el poeta no ha vivido, expresada en las formas y gestos que el poeta ama. Así, tal vez, quisiera vivir el poeta* (60).

---

(59) Ob. cit., págs. 253-67.

(60) Publicada primero en *El País* (1904) y reproducida en *Renacimiento*, VII, septiembre de 1907, de donde la saco yo. La señora Graciela Palau de Nemes, en su libro *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (Gredos, 1957), que acaba de salir, cita una importante carta inédita, no fechada, de Machado a Juan Ramón, referente a esta reseña. «He de hacer algo sincero—dice—, lleno de verdad y de amor, no un bombo ridículo ni una crítica de ratón», y añade que el libro le había hecho llorar como si fuera algo suyo, «porque yo he puesto al leerlo casi tanto amor como usted en escribirlo» (pág. 103). Creo, no obstante, a pesar del cariño fraternal aquí manifestado, que la reseña encierra también la incipiente crítica que he formulado.

En otra carta publicada por la señora Palau, que trata de *Jardines lejanos* (1904), Machado se refiere a la suavidad de la poesía juanramoniana inexistente en poetas castellanos, y afirma: «Usted ha oído los violines que oyó Ver-

En estas líneas se ve muy a las claras el nuevo criterio que va guiando a Machado. Insiste, en primer lugar, en la necesidad de una luz interna que alumbre nuestras visiones y la subordinación del arte a la vida (en sus cartas a Unamuno había dicho ya que empezar a amar la vida y odiar el arte) (61). Compárese esta actitud con la profesada por Juan Ramón en unos apuntes hechos con motivo de un libro de poesías de Manuel de Palacios Olmedo en el *Madrid Cómico*, del 14 de junio de 1902:

> *Creo que hay que olvidarse de la vida y hacer la poesía de ella con el recuerdo de lo inevitablemente vivido o con la adivinación: la poesía de los valles, de las noches de primavera, llenas de estrellas y perfumes, de los niños, no pertenece a la vida, o pertenece a una vida ya muerta, por lo que es poesía de ensueño; la poesía de la mujer... Habría que escribir la poesía de la mujer dentro del corazón, pero no dentro de las paredes de una casa, ni entre frascos de esencia y sombreros de flores de trapo; el que pueda besar a una mujer en el paisaje que quiera, sin someterse a la ley de la herencia amorosa, que cante sus besos; el que no pueda, que sueñe y hable, soñando, de sus besos, y poetice sobre el divino misterio femenino actual...*

De aquí viene la afirmación categórica de que Jiménez no es triste; para ser triste, insinúa Machado, hay que vivir. Se pone así en marcado contraste con la crítica juanramoniana convencional, como la reseña de las *Rimas*, por J. Ruiz Castillo, en el *Madrid Cómico*, del 15 de marzo de 1902:

> *Yo no sé de un dolor más hondo ni más desgarrador que el de Juan Ramón Jiménez, alma joven, a quien la tristeza nutre con la savia mortal de sus caricias. Es la suya una pena que parece tener el origen en la propia raíz de su espíritu, sin desgarramientos de venas, pero que circula dentro de ellas, helando de continuo en su sangre el calor de la juventud.*

Este movimiento de apartamiento de Juan Ramón Jiménez marca para Antonio Machado la renuncia a la estética de Verlaine, inspiradora, en gran parte, de aquél; Machado afirma simultáneamente su apego a la vida y a la luz interna de la personalidad y su rechazo de la poesía de pura sensación.

Intentemos, para terminar, resumir los puntos principales que hemos ido estableciendo. De Verlaine procede, con toda probabili-

---

laine y ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas, otra gama de sensaciones dulces y melancólicas. Usted continúa a Bécquer, el primer innovador del ritmo interno de la poesía española y le supera en suavidad» (página 130). Es claro que Machado en su propia poesía había optado ya, o había de optar, por lo duro, lo fuerte, lo castellano, contra esa dulzura francoandaluza.

(61) Miguel de Unamuno, «Vida y Arte», en *Helios*, VII, 1903; véase mi estudio citado, pág. 11.

dad, cierta tendencia «parnasiana» en el joven Machado; la tendencia más floja, tal vez, de toda su obra, tendencia que, rechazada posteriormente casi por completo, podremos sugerir, sin gran riesgo de equivocación, que es muy temprana. Parece derivar también de Verlaine el paisaje interior, la naturaleza interpretada como estado de alma, desarrollado en diversos temas, bien enlazados directamente con el poeta francés (el jardín con una fuente, el crepúsculo, el otoño), o bien distintos, aunque parecidos, como el de Abril, pronto superado, indicando una voluntad de independizarse de los tópicos del maestro. Un interés especial lo ofrece el tema de la fatalidad, expresada con el estribillo adverbial y temporal *Nevermore* de Poe, el que dejó una huella permanente en la poética de Machado, dando lugar a una extraordinaria sobreestima de *The Raven*. La noción, que parece proceder directamente de Baudelaire, está posiblemente relacionada también con las dos poesías verlainianas de ese título, pero el desarrollo que le da Machado no es todavía, en las poesías estudiadas, exclusivamente temporal. Pero es a esta tendencia, sin duda, a la que se refiere el poeta cuando en unas notas de *Los complementarios*, fechadas en 1914, cita, con breve comentario, parte de la poesía *De mi cartera*, número CLXIV, VII de *Poesías completas*:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo,
en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
y el Ayer que es Todavía.

Tal era mi estética en 1902. *Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial* (62).

Podremos dudar, no obstante, de la exactitud de esta afirmación posterior, tanto en lo que concierne a Verlaine como en el retroceder hasta 1902 el criterio bergsoniano de la temporalidad que el poeta adoptó más tarde. Pero la raíz de la temporalidad de Machado está indudablemente ahí; Verlaine sólo dió, cuando más, el punto de partida, pero es sumamente significante que entre la confusión poética del tomito de 1903 se vislumbre lo que va a ser la suprema característica de la poesía de Antonio Machado.

La figura femenina simbólica, tan arraigada en el Machado de aquellos años, tiene al menos un paralelo en *Le rêve familier*, de

(62) Publicadas en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 19, 1951, págs. 26-27.

Verlaine. Pero es casi tan interesante lo que Machado rechaza de Verlaine como lo que acoge; el tono ligero, el matiz ambiguo, la frivolidad buscada, expresado todo ello en una métrica alada, todo lo que tanto atrajo a su hermano Manuel, no dejó huella alguna en la obra de Antonio. Y al afirmar el peso de su propia grave personalidad y su íntimo caudal espiritual, reaccionó fuertemente contra este concepto de poesía impresionista y sensorial.

Dificilísimo es, por otra parte, medir la influencia permanente de los temas del Pauvre Lélian. Ya hemos visto que la puesta del sol, relacionada implícita o explícitamente con el alma del poeta, es elemento verlainiano. No es inverosímil, por tanto, que la constante significación que tiene este tema en Machado sea debida a Verlaine; por otra parte, en la sección de *Soledades* (1903), *Del camino*, apenas modificada, por lo definitiva que es, está indisolublemente ligado a otros temas igualmente típicos, como el camino mismo, la galería incipiente o la técnica del diálogo, que no corresponden a nada en la obra de Verlaine. De todos modos, llegado a este punto, la indagación pierde importancia. Cuando la asimilación poética es tan perfecta, la búsqueda de fuentes queda reducida a un estéril juego académico. La importancia de lo que llevamos dicho estriba en haber seguido, en un poeta tan sobrio, tan mesurado, tan lento como es Antonio Machado, el proceso de cómo iba despojándose de lo superfluo, depurando tan despacio las ricas posibilidades que le brindaba el modernismo hasta quedarse con unos pocos temas e imágenes—tan parcos como hondos—adecuados a su escueta finalidad simbólica.

Machado, con una modestia tan característica como exagerada, dijo considerar su contribución a la poesía española como «la poda de algunas ramas superfluas en el árbol de la lírica española» (63). En este artículo he querido estudiar de qué modo Machado empezó a concentrarse, a someterse a la disciplina de la personalidad, cortando la crecida excesiva del exuberante árbol modernista que Verlaine plantó en España. Creo, además, que este aspecto de la obra del poeta y los documentos relacionados con él no carecen de importancia para la definitiva evaluación de Antonio Machado.

---

(63) «Prólogo» a *Páginas escogidas* (Calleja, 1917), pág. 10.

Geoffrey Ribbans.
University of Sheffield.
Department of Spanish.
SHEFFIELD (Inglaterra).

LA TARDE EN AZALEAS

POR

FERNANDO QUIÑONES

Rodrigo era pobre, pero hay que preguntarse si es que hay algún rico de verdad. Rodrigo era perfectamente rico y su riqueza consistía en su edad.

Al mediodía, cuando el sol se ha caído sobre todas las cosas como una montaña de acero, las cigüeñas pasan y pasan. Se paran en los campanarios de San Telmo, de San Juan Bautista, de La Trinidad, y traquetean sus largos picos colorados. En el pueblo no hay nadie, no hay más que la sombra de las cigüeñas yendo y viniendo en silencio sobre el río puerco y los patios enjalbegados. Rodrigo las miraba con la boca abierta. Al mediodía, cuando el verano se ha echado sobre el pueblo como una fiera enferma, todo el mundo se ha acostado, se ha encerrado o se ha ido al campo. Pero a los seres libres que sólo tienen doce años les da igual. Pueden caminarse la solanera. Pueden espiar por una ventana, asombradamente, a un hombrón del pueblo durmiendo en su cama con una pequeña niña también dormida sobre su pecho como sobre un colchón sudoso que sube y baja. Pueden recorrer veinte, treinta leguas por el campo, pinchándose en los cardos, tropezando en las pitas, hasta acabar cayéndose muertos, en cuyo caso tampoco les habrá ocurrido gran cosa a sus almas de doce años.

—Mi niño, mi niño.

Rodrigo tenía su casa en la capital, a veintidós kilómetros, y estaba pasando doce días del verano enorme con la abuela del pueblo:

—Mi niño, mi niño.

La ciudad de Rodrigo estaba dentro del mar, pero hasta el pueblo, por canales agostados, por marismas y lagunas junto a las que se levantaban las pirámides de la sal, aún llegaba el olor del mar y sus pescados.

Los mendigos de carretera suele ser gente amable. Rodrigo era amigo de siete, aunque a seis de ellos no los había visto más que una vez. El séptimo, a la segunda, le convidó a comerse en una taberna una cola cruda de lagarto mojada en un vaso de vino blanco, cuyo fondo se enturbiaba con el barrillo que soltaba el

gran rabo verde. Sucede, y a quien le pique que se resigne, que los mendigos de carretera y los seres libres de doce años pueden morder, masticar y tragarse trozos de cola cruda de lagarto mojados en un vaso de vino sin sentir más que una pura y recóndita alegría por todas las telas de su cuerpo.

—Niño, loco, ¿te irás otra vez a Azaleas esta tarde?

Rodrigo se había pasado media mañana explorando tejados, que es un noble y provechoso modo de vivir y de ver cosas. La abuela gorda gritaba «¡se mata, Santa Ana!» y luego cacareaba blandamente al verlo volver. Todos eran pobres. Todos lo somos si bien se mira, benditos sean Santa Ana, San Telmo y sus bandos de cigüeñas canijas. Luego había para Rodrigo una sopa de pan y de yerbabuena, dos huevos fritos y algo de carne y tocino fríos de la noche anterior. Rodrigo se lo comió todo en diez minutos y la abuela, al acabar, se fué para él, sujetándolo a la silla con sus fuertes manos viejas, y le empujó un vaso de leche por la garganta abajo.

—Mi niño, mi niño.

* * *

Sobre el mediodía, en un pueblo andaluz, mientras repasan el cielo las cigüeñas y el río se arropa en sus fangales, un ricachón de doce años, con el sabor del ultimo trago de leche empujada en su boca, se echa a la calle, enciende medio pitillo Tritón *y toma el camino de la Alameda y el río. Va a la finca de Azaleas. Todo a su alrededor calla. El niño salta en el Puente Nuevo, de precario estilo veneciano, aspira ávidamente la peste del río y remonta la ribera de álamos. Deja a un lado la calle de Francisco Montes y tira para la carretera de Medina Sidonia, con todo el pueblo desmayado en la siesta:*

—Santa Ana, ¿adónde irá ese niño con este solazo?

* * *

Junto al mercado desierto gruñía reculando un camión pequeño y gris. Rodrigo vió el camión y toda la calle empinada y con árboles que tenía que remontar para dar en la carretera. De los patios, blancos y soleados hasta el malestar, irrumpía hacia la calle un denso y parado olor a flores. Rodrigo miró por el callejón de Salsipuedes. En el fondo de la cuesta del callejón aparecían los cañares del río y la muerta corriente marrón. Al salir del

pueblo, tres gorriones piaban saltando en la carretera y luego estaban las distancias de llanos y colinas, ciegos en la luz de las tres. Un hombre con dos mulas salía también del pueblo por otra calle y alcanzó a Rodrigo cuando él tuvo que entretenerse acuclillado en la cuneta de la carretera. Se alejaba el son del paso de las mulas y Rodrigo corrió para ir con el mulero, que llevaba un pisar como los que vienen de ver el mundo. Corrió y corrió apretándose el cinturón, como si hubiera visto al Arcángel Gabriel. O a Santa Ana

—¿Me monto?

El hombre dijo «trrrréa», paró a las mulas y le ayudó a subirse a la más alta, que volvía la cabeza hacia el pueblo. El mulero era bajito. Tenía una mano recien vendada y la cara negra del viento del campo, con dos ojos redondos y bruñidos como cristales. La mula era muy ancha y Rodrigo la montó bien empernacado hasta que le pareció que se iba rajar por las piernas. Se echó al suelo y caminó junto al hombre.

—Si tuviera un cigarro se lo daría a usted—le dijo.

—Muuuúla. Pero no lo tienes. ¡Jiá, mula!

Allí estaba ya la entrada de Azaleas. Rodrigo no tenía más que bajar la cuesta de la finca, bajo la sombra madre de las higueras, para ver a las tres muchachas y a doña Carola. Azaleas era un pago de tierra con unas fanegas de viñedos, unos árboles frutales, una playita de barro negro en la orilla del río miserable, todo ranas, tres perros, dos gatos, once pájaros enjaulados y cincuenta visitándolos, la casa en donde todo venía estrecho, las tres muchachas con sus hermosos cuerpos, el novio de la mayor atravesando los crepúsculos en su bicicleta y doña Carola, la madre.

Todo el campo olía con desesperación y Rodrigo voló por la honda cuesta sombreada, hacia la casa. La hermana pequeña estaba cosiendo junto al pozo y Rodrigo se arrastró acercándosele en silencio por los tomillares y las calvas de tierra, pero uno de los perros levantó la cabeza y se fué para él saltando. La hermana pequeña miró.

—¡Quién está aquí!

La madre salía ya de la casa en pantuflas.

—Hola, Rodriguito. ¿Y la abuela?

Venían las otras dos hermanas.

—Está muy bien—dijo él mirando al interior de la casa.

Ninguna podía gustarle tanto. Era dormitorio, almacén, silo de labranza, comedor y sala de estar, todo en la única habita-

ción. De las vigas pendían racimos de uvas pasas y la casa, junto a la boca fresca del pozo, despedía un olor a fruta, a humanidad sudada, a mosto nuevo y a papel antiguo. Si había dentro más de tres personas tenían que sentarse dos sobre las camas, echando la mesa a un lado. La familia había estado bien y a la muerte del padre había empezado a sufrir y a perder tierras hasta que tuvieron que recogerse en Azaleas, lo último que les quedaba. La señora Carola, la madre, era alegre. Alguna vez bajaba los ojos batallados:

—Canallas, canallas...

De las tres morenas, la mayor tenía un novio en bicicleta y veinticinco años; la segunda, diecinueve, y la menor, con su pelo quemado y sus brazos oscuros, quince. La madre les decía siempre que Rodrigo había leído de corrido con tres años. Pero esto no importaba porque ahora tenía doce y conocía un sinfín de novelas, películas y canciones modernas. Todos se amaban con gran sencillez y perfección. Rodrigo, sin esperar más, se sentó otra vez a cantarles y todos escucharon. Este era su modo de saludar. La hermana mayor estaba junto a él.

—Canta No sé qué tienen tus ojos.

—Canta A las doce en punto.

—Canta Doña Sol.

—No debías fumar, Rodri. Te echas a perder esa voz.

El sol caldeaba la madreselva y Rodrigo cantó con alma, sentimental y blando como la tarde en Azaleas. Extendía la voz morosamente, sin dejarse los compases iniciales de la canción, lánguidamente imitados y seguidos de una atenta pausa.

El vino en un barco
de nombre extranjero,
lo encontré en el puerto
una - no - che - cer.

Al final, la hermana mayor se secaba una lágrima y sonreía, y Rodrigo empezó en seguida A las doce en punto. *Miraba a los ojos de la hermana mayor, que los bajaba al suelo para volver a subirlos inmediatamente hasta los de Rodrigo.*

A las doce en punto
vienes a mí.

Luego corrieron entre las viñas, bajo el sol, y Rodrigo pudo

besar de prisa y limpiamente a la hermana mayor y también a la pequeña. El río estaba devorado por la estación y un toro colorado pastaba en la otra orilla.

—Rodri, que tengas cuidado con el río.

—Que trae mucha porquería de por ahí.

—Que el año pasado se ahogaron tres en La Herradura.

Rodrigo entraba a galope en el río, viviendo una centelleante carga fluvial de caballería. Rodeado de espadas, de mosquetes, de pistolas adversarias, entre nubes de enemigos y de flechas, gritó y peleó dignamente, invenciblemente, mientras las tres muchachas le miraban embebidas. A la vuelta, de espaldas al sol, lleno de barro apelmazado en la cabeza y en los pantalones, la madre cruzó al verlo las manos, levantando los ojos al cielo.

—Dios mío, a ti te pasa lo peor el día menos pensado, y luego ¿qué le digo a la abuela, di?

Los pantalones y la camisa, puestos a secar detrás de la casa, se movían con la brisa de la tarde. Ahora estaban cantando todos los pájaros, y la madre sacó para Rodrigo un traje de la hermana mayor, blanco con lunares amarillos, y a él le gustó estar dentro de algo que ella se ponía mientras el valle se iba llenando de silencio y todos estaban sentados bajo la luz caediza del día y Rodrigo imitaba a una artista brasileña, desnudándose un hombro y cantando y guiñando hasta matarlas de risa y le daban vueltas mirándolo por todas partes con el traje de mujer y las grandes botas llenas de barro seco.

—A las doce en punto.

—Un fandanguillo de Almería, anda.

Y él empezaba con el caballo que a treinta pasos corre, trota y galopea.

A todo esto estaba el sol echándose y el verano mediando, bajo la paz de Dios, y al otro lado de las colinas, río arriba, en el pueblo, no iban a tardar en encenderse las bombillas primeras.

Fernando Quiñones.
Ciudad del Pino, 12 (Peñagrande).
MADRID.

POEMAS DEL REGRESO

POR

JOSE CARLOS GALLARDO

VELETA EN EL AMANECER

La rosa se ensanchó, circo de viento
gallo volante y frenesí tejado.
En todo lo alto, un sueño disecado
y un venir de ciudad a cielo lento.

En todo lo alto, un gallo firmamento
y un lucero en su paz atravesado;
cruza un río de aurora salpicado
y un día de punta, cresta de ardimiento.

En todo lo alto, paso de cigüeña,
Dios lleva el vidrio viento de la mano,
de este a oeste, como un claro río.

En todo lo alto, solo, el cielo sueña;
y un ángel fija de lucero humano
el viento amanecer y el canto frío.

RETRATO DE MI PADRE

Como una puerta, era alto y misterioso.
Pasaba por las cosas, desvelándolas.
Una música oculta guardaba entre los dedos.
Era un hombre llevado por el vino
y por la tierra. Nadie vió sus ojos,
porque un día se le cayeron dentro.
Palpaba la esperanza en las palabras.
Le oí hablar de Andrés Segovia, de
Juan Breva, Falla y nombres de diario.
Tenía una guitarra; dentro, un pan
y tres hijos. Tenía madrugadas
con hojaldres para dorar el sueño.
El tenía una infancia hasta los labios,
niño junto del todo para ser amigo.

A veces, iba entre los muebles,
con la luz apagada y con las manos
apoyadas en unos ángeles lazarillos.
A veces se nos iba, como un conquistador,
con la sombra en la mano para prenderla en la luz.

Siempre, su labio era un seguro mar
donde tenía la muerte echada el ancla.

Un día pregunté por él:
supe que fué a vivir todo el recuerdo junto.

NIÑO CON «VOLAERA»

Niño avión con su pequeña altura,
repentino ciclón sobre la mano;
niño creador de viento, aire vilano,
fantástico molino de aventura.

Ojo moliendo su visión más pura,
su harina sin edad, pan de verano;
niño solo volando sobre el llano,
rueda de ángeles y humo de hermosura.

Por las placetas va de nebulosa,
lejana estrella de papel primero
que acaba de inventar velocidades.

Ella me trae un viento—paz ruidosa—
girando en el perdido callejero
de mis, un día, tristes claridades...

MI RIO GENIL

Hecho de huidizas pobladoras ranas,
mi frecuentado río más que escuela,
río en paz, soñador de agua y estela,
gran secante de todas las mañanas.

De él fueron mis huídas más lejanas,
caballo por la orilla y viento en vela,
mi corazón moliendo su cancela,
mis ojos preparando sus guadianas.

Lo pienso de cereza y de membrillo,
agua súbita y sueño para un año,
con un puente mecano entre la prisa.

Lo sé de musgo y de cristal sencillo,
río de cuya espuma yo me empaño
cuando le tiendo un puente en mi sonrisa.

NIÑO PERDIDO

Niño que a ratos se pensaba un hombre,
rayo de cuna que aún no pensaba como tierra;
niño deshabitado sin más pájaros
que los del cielo;
niño acabado, requiem niño eterno,
¡cómo me lloro al verte por mis calles
sin recobrar tu piel henchida de jinetes!

Hoy vuelvo, descendido hombre callado,
escuchando las rejas, los portales
y los codos heridos y los libros naufragados.
Hoy vuelvo porque siento que te llevo aplastado
bajo mi duro corazón crecido,
y es necesario darte brazos con alas.
Hoy vuelvo porque sé que nada es fácil.
y que un regreso es levantar la frente en ruinas.

Esas calles, despintadas en mi alma,
lentas esquinas que se han ido cayendo solas;
esos trancos secretos y crepúsculos,
tribunas de ilusión y vientres de la guerra;
esos balcones cárceles de tanta prisa azul,
meriendas con caballos que esperaban en la puerta.
¡Esos, esos perdidos para siempre
ojos sin tierra hechos de una sola palabra!

Ahora, emborronados cielos de mi frente
puestos a contemplar mi huído vuelo:
mi cielo regresando con todas sus estrellas,
con todas sus canciones circulares,
porque el amor me ha dado este recuerdo
de la forma perdida para siempre.

Niño que en mí quedaste
roto en un juego,
tristemente llorando desde la oscura puerta;
niño que se quedó sin mar y hablándole,
porque la espuma se le fué a la risa;
niño que se perdió los ojos y aún mira,
porque la luz se le quedó por dentro:

¡Dios te regrese y vuelva a ponerte en mis manos
para bajar cantando por la calle!

VOLVI UNA NOCHE

Una noche me vi la soledad:
no sé quién se murió en mi cuerpo. Un día
me vi la vida como un pie muy largo:
yo no sé quién me habló de la otra alma.
Un día me vi el sueño de puntillas
sobre el labio, y me vi de corazón
que sacaba los brazos, y me vi
con el cuerpo cortado sobre otro hermoso cuerpo.
¿Quién me ha dicho que sobre la mirada
un instante me brilla un niño como una estrella?
Sé que mi luz proviene de los árboles,
que baja de los ojos más lejanos:
luz astilla de tanto leve azote,
de tanta mano madre, luz portera
hecha rabiosa arena que arrojaban al juego.

Niños amigos que se me perdieron,
hombres fugaces de mi perdido cielo vaciado,
luces vaivenes que me harinan
el triste pan azul de mi recuerdo;

niños, ¿qué sois después de tanta vida,
hoy llenos de hombre arado y sueño caído?
¿Qué luz os queda de aquel tiempo,
hora rayuela y sin reloj la vida?

Volví una noche en vuestra busca
y estaba la ciudad llena de polvo,
un mueble viejo dentro de mi alma.
Busqué la niña de nuestro primer tiempo largo,
y me encontré el portal bajo una lágrima.
Busqué el primer castillo, el primer libro,
y me encontré la calle con media tierra encima.

De pronto, me di cuenta de que todo era otra cosa,
que había hijos andando por nuestras propias sombras,
que los relojes eran ya de tiempo entero
y que el alma era ya casi un pedazo de cuerpo.

Comprendí que mi vida ha sido ir diciendo un nombre
y esperar que se caiga por su propio peso.

Ahora sé que soy un río que va de espaldas
porque me duele la frente cada vez más lejos.

José Carlos Gallardo.
GRANADA **(España).**

SOBRE LA EXISTENCIA CATALANA

POR

JUAN CASTELLA

Desde la guerra civil para acá no abundaron los estudios objetivos y serios acerca de la vida catalana. Era también difícil que así ocurriera. De pronto, el año de 1955 dió un par de obras escritas, que si bien no van a inaugurar un período en otras del mismo tipo, cierran por lo menos un tiempo demasiado largo, durante el cual nuestros mejores intelectuales permanecieron callados. Me refiero a «Noticia de Catalunya» (1), *de Jaime Vicéns Vives, catedrático de Historia de la Universidad de Barcelona, y a* «Les formes de vida catalana» (2), *de José Ferrater Mora, profesor de filosofía en una universidad norteamericana. El hecho mismo de la aparición de estas dos obras reviste en Cataluña una excepcional importancia. Muchos catalanes agradecen a Vicéns Vives y a Ferrater Mora —cuyo prestigio intelectual y honestidad mental no aumentaría si yo les dedicara algunos adjetivos—ese esfuerzo por investigar los cauces exactos por los que transcurre la vida catalana, para llegar, en la medida de lo posible, a una definición de qué sea Cataluña y, en última instancia, para insistir en el acercamiento y en el diálogo ya previsto entre los varios pueblos de España. Es un esfuerzo que sabemos va acompañado de una actitud humana irreprochable y ejemplar, cosa que en 1957 no me parece nada desdeñable.*

1. EL LIBRO DE VICÉNS VIVES.—«L'Empordà» *es el título de una sardana cuya letra compuso Maragall; canta el nacimiento del Ampurdán, de la tierra más noble y antigua por obra y gracia de la fusión entre el mar y la montaña, el pastor y la sirena:*

«A dalt de la muntanya hi ha un pastor;
a dintre de la mar hi ha una sirena:»

El poema hermosísimo de Maragall no era más que la explicación mitológica y poética de la aparición histórica del país catalán.

Vicéns Vives cree que el mar y la montaña han sido dos mun-

(1) VICÉNS VIVES (Jaime): *Noticia de Catalunya*, ed. Selecta. Barcelona.
(2) FERRATER MORA (José): *Les formes de la vida catalana*, ed. Selecta, Barcelona, 1955.

dos diversos que se miraron con prevención en el transcurso de la historia y que sólo con el progreso en las comunicaciones y la industrialización de la montaña han llegado a la fusión casi completa. En la montaña se ha creado la mentalidad catalana y la actitud catalana, caracterizada por estas notas: espíritu trabajador, el «seny», continuidad, tradición familiar, la responsabilidad social. Antes ha dejado bien sentado cómo tampoco le faltan la tendencia al orgullo, al resentimiento y al sentimentalismo.

Las virtudes mencionadas no se acercan a las virtudes de los pueblos guerreros. Midiendo el mundo y la vida a través de la ideología determinista, de la ideología política y racial germánica, de acuerdo con el sentido antiburgués y anticristiano del pensamiento de Nietzsche, el mundo y los pueblos se nos aparecen como un juego de pura mecánica en que luchan los fuertes contra los débiles, los guerreros contra los campesinos, los nómadas contra los sedentarios. Quienes así piensan consideran que la «riqueza colectiva es—escribe Vicéns Vives—una señal inequívoca de haber perdido la alta virilidad creadora alabando la fuerza («L'alt braó») histórica de los hombres que plantaron las tiendas en el desierto. Nosotros creemos, por el contrario, que el acto de virilidad más grande de un pueblo es la conquista de la tierra que le alimenta». La historia universal es la historia de los sedentarios, no de los nómadas. Pero hasta hoy los historiadores de los pueblos sedentarios han escrito la apología de la gente de la estepa. Han confundido el sentido de la virilidad con los actos espasmódicos de la valentía guerrera, dejando en el olvido la tenacidad, la perseverancia y el sacrificio del hombre sedentario. El autor acaba afirmando la virilidad catalana en la exigencia colectiva por dominar la tierra, palanca esencial para saltar a progresivas realizaciones materiales y culturales.

«El elemento básico, indiscutible, de la sociedad histórica catalana no es el hombre, es la casa.»

Existe en el lenguaje catalán una expresión típica que alude a la casa, al hogar, a la familia y al propio linaje. Pretende expresar un sentido de continuidad. No se puede traducir exactamente al castellano por «casa de», ni coincide con la palabra francesa «chez», puesto que a estas dos últimas les falta esa vertiente, ese sentido de continuidad historicista. Esa típica expresión es la que en catalán decimos: «can».

Todos los catalanes tienen «no una familia cualquiera, surgida de las hojas del registro civil o de vínculos de parentesco accidenta-

les, sino nacida de la tierra misma... Esta fusión entre la casa y la familia ha sido promovida por el estrecho lazo del hombre con la tierra en las diversas colonizaciones del país». Sólo gracias al espíritu colonizador de la tierra catalana ha podido vencer los elementos disociadores procedentes de los distintos pueblos que atravesaron y que influyeron el territorio de la Marca Hispánica.

De ese sentido familiar procede la importancia y el papel protagonista del «hereu» en Cataluña, y el no menos decisivo papel de los segundones. El comercio y la industria catalana se crearon con el esfuerzo de los «fadristerns» (segundones) y de los «hereus» (herederos), que cuidaban de ellos desde la casa paterna o «masía». El trabajo une a las generaciones sucesivas. El trabajo es el eje de la continuidad catalana. Esta afirmación no es tan sólo una frase y el autor se apresura a mostrar en qué sentido se puede decir. «No una, sino varias veces en el transcurso de nuestra existencia hemos abandonado el arma de la causa perdida sustituyéndola por la herramienta del trabajo diario.» No se trata de un síntoma de impotencia, sino del replegamiento de los hombres hacia su refugio esencial: el trabajo, que entierra la decepción y abre el corazón a la esperanza.

Vicéns Vives llega casi a la afirmación de que el trabajo es el denominador común de las virtudes catalanas, pero en los párrafos siguientes subyace la idea del trabajo como denominador común de las características más que de las virtudes, y es por ahí, creo, por donde conviene ver la vida catalana.

Sobre el espíritu menestral elevóse el siglo XIX en Cataluña. La generación de menestrales infundió a las minorías dirigentes el espíritu de clase del que habían partido: la dedicación al trabajo, el culto a las virtudes económicas, el deslizamiento práctico de la vida y la limitación de horizontes generales. A la base de la sociedad catalana se hallaba una característica (a la que Vicéns llama su *virtud* más específica): el «seny», ese típico sentido de ponderación. «El uso de la herramienta de trabajo ha dado a los catalanes, a través de la menestralía, la capacidad de formarse un mundo a una justa medida.»

Al investigar cuál sea ese justo medio, «just milieu», *como gustan decir en Francia, Vicéns Vives dedicará muchas de las páginas próximas y ocupará terminantemente la atención de Ferrater Mora. ¿Es individualista el hombre catalán? El bagaje de preparación histórica y la percepción aguda de los hechos permite al profesor*

barcelonés contestar a esa pregunta y dar una razón convincente y sutil al formular una respuesta:

La difusión del individualismo burgués del siglo pasado encuentra un terreno preparado en Cataluña al coincidir con dos constantes históricas catalanas: una, psicológica: la casa; otra, sociológica: la herramienta, expresión del trabajo de la menestralía. Pero, al propio tiempo, el catalán manifestó una aptitud para las actuaciones colectivas y así cabe afirmar que comportándose de modo individualista en el trabajo es colectivista socialmente y que se acerca al mundo y a la vida con el uso de la herramienta, desde la propia casa y a través de la tradición corporativa (3).

Que el que escribe es un historiador se evidencia en la construcción de cada capítulo, en el modo de llevar a término las conclusiones. El libro de Ferrater Mora será, en cierta manera, un libro muy distinto; pero la unidad temática de ambos, y en algunos casos ideológica, quedará evidenciada con la lectura del ensayo del profesor de filosofía.

Al estudiar la actitud de los catalanes frente a esa institución llamada *Estado*, Vicéns muestra cómo los prohombres catalanes, ya desde antes del Renacimiento, se acostumbraron a verla como «una arte diabólica que convenía más bien combatir que dominar». Los historiadores románticos alabaron ese aspecto negativo de la burguesía medieval y acostumbraron a las generaciones presentes a pensar de igual forma que las del siglo XIII. Otro aspecto negativo fué un determinado orgullo social del que hizo gala. Defendiéndose con garantías contra la nobleza y contra el César, la burguesía no supo comprender la misión del Estado. Sin embargo, supo desarrollar la teoría pactista (relaciones entre Autoridad y Pueblo) y legar una definición exacta de Cataluña como realidad nacional, cosa que el feudalismo no supo hacer al no superar el pensamiento comarcal. La burguesía catalana intuyó el contenido que permanecía escondido en la palabra *nación,* su contenido moderno. A la burguesía, minoría dirigente durante cinco siglos, le debemos ese descubrimiento.

---

(3) El catalán es colectivista, efectivamente, y padece un ciudadanismo exaltado en el que parece resonar aún con voz propia el eco de la polis mediterránea. La ciudad-estado griega es, en primer término, el ágora, y en segundo término, la casa y la calle. La ciudad catalana es primeramente un hueco: la plaza. Cataluña se resiente de ese carácter de la ciudad mediterránea, de esa conciencia de estar formando parte de una *ciudad* distinta de las demás. Ortega lo ha señalado en *La rebelión de las masas*: «En cierto modo toda la costa mediterránea ha mostrado siempre una espontánea tendencia a este tipo estatal... y nuestro Levante osa en cuanto puede... el cantonalismo, que es un resabio de aquella milenaria inspiración.»

Lo que da a Cataluña un tono moderno es el ochocientos. Los hombres del siglo pasado nos legaron a los catalanes de hoy un tono europeo, tolerante y activo, y me parece que debemos agradecerlo. Los catalanes tendrán desde entonces *consciència d'ells mateixos* (conciencia de sí mismo) como parte diferenciada de la Sociedad Occidental. Esa generación creó los cauces por los que discurriría la generación de 1901, «mucho más expresiva—sigue Vicéns Vives— en sus inquietudes esenciales que la tan alabada del 1898 en Castilla».

El capítulo V dedica su atención al pactismo: concepción de que «el pacto con la soberanía ha de regular toda ordenación humana y política de la colectividad». En principio fué una experiencia vital que, nacida en la montaña, fué desarrollada en las grandes ciudades en los últimos siglos de la Edad Media. El pacto era una ley moral, era fidelidad y libertad. Por debajo de sus disputas acerca de cómo organizar la cosa pública, los carlistas y los liberales catalanes del siglo pasado coincidían en la exigencia de la realización de ese pacto. Tal mentalidad se convirtió en una concepción determinada del mundo que, para el autor, ha quedado inconmovible a través de las vicisitudes históricas de los dos últimos siglos. Si el pactismo constituyó una fórmula de soberanía colectiva fué la *delegación de poderes* el instrumento de realización del pacto.

Al final del capítulo que titula: «Imperio y libertad», de un interés sobre todo histórico, Vicéns Vives hace observar una actitud por la que el hombre catalán siente una irrefrenable tendencia. La observación es aguda y sincera:

«Los catalanes somos un tipo de hombres que reacciona frente al mundo con una cierta soberbia localista y con una total modestia universalista.» Existe entre nosotros una afección desorbitada hacia las cosas menudas que nos rodean, al propio tiempo que un cierto temor de manifestar nuestra manera de ser a los grupos humanos que se nos puedan acercar; ante los grandes problemas universales el catalán se siente un poco extraño, un poco distante y se refugia en la satisfacción que tiene de sí mismo, en el orgullo y la ceguera localista.

El profesor Vicéns pasará revista a las sucesivas revoluciones catalanas desde el siglo XV hasta 1936, y al término del libro, en las páginas quizá más sugestivas, intentará descubrir los factores psicológicos, intentará un análisis de la conducta y el sentido más exac-

to de los movimientos sociales y políticos, para llegar a un estudio de las actitudes vitales del catalán ante el mundo.

Algo que para los sociólogos constituye un motivo de preocupación es el anarquismo catalán. Uno de los pueblos donde la vertebración social es más fuertemente conservadora y hasta reaccionaria ha servido de plataforma a la experiencia anarquista más importante, a la única experiencia gubernamental de aquellos que repugnan cualquier coacción del aparato estatal. Esta paradoja termina preocupando a los sociólogos y a nosotros mismos. Pero se intenta en el libro darle una explicación, vista la génesis histórica de las revoluciones y teniendo en cuenta el impulso revolucionario. «La fuerza del anarquismo en Cataluña reposa, más que sobre el famoso individualismo psicológico hispánico, sobre el mito del movimiento revolucionario directo, sobre lo que podríamos llamar pronunciamiento obrero. La literatura anarquista del 1900 lo prueba con suficiencia.»

La burguesía catalana, luchando entre la reacción y la revolución, fué desarrollando una obra silenciosa en el terreno de la cosa pública, pero eficaz en el de la existencia cotidiana y también en la vida del espíritu. Desde principios de siglo se iba dibujando una nueva minoría dirigente. Pero las contingencias de la política general hispánica arrastraron los espíritus hacia posturas cada vez más extremas. Los conservadores perdieron el contacto con las masas populares y los radicales despreciaron la idea fundamental de unidad y de política para todo el pueblo. Los años de 1923-1930 ejercieron «una influencia decididamente nefasta. El grupo conservador renunció a su conformismo, mientras el radical acarició la idea de un intento revolucionario». Luego llegó un abril de 1931 y, finalmente, las posiciones revolucionarias de octubre de 1934 y julio de 1936. Una gran paradoja encontramos en la existencia catalán. Por una parte, somos trabajadores, constructivos, reposados, previsores, capaces de encontrar fórmulas adecuadas para el desarrollo de las relaciones privadas y públicas, escribe Vicéns. Pero de otra, esas cualidades quedan amortiguadas o inutilizadas por una mezcla de exasperación y de sentimentalismo, propicios a la demagogia; por tanto, aunque no se justifique por la demagogía misma, sino por nuestra predisposición subconsciente a las actividades airadas. Nuestro comportamiento histórico se nos aparece como una gran paradoja—«un retruc constant de virtuts y vicis, d'exaltacions i misèries, de seny i arrauxament»—.

Frente al «seny» (sensatez), el «enyor» (añoranza). El senti-

mentalismo es un refugio peligroso donde la sensibilidad catalana se muestra a veces con un tono extravagante e impensado; se pone de relieve con entusiasmos incomprensibles hacia las pequeñas cosas, y esto se observa desde el localismo ingenuo hasta el coleccionismo de estampas, desde el excursionismo hasta la pesca con caña. En definitiva, dominados por la tiranía del «seny», que exacerba el sentimentalismo, los catalanes pasamos de la actitud serena al alboroto casi sin darnos cuenta. «Somos así; pero quizá podríamos ser de otra manera.»

Termina el libro con una breve noticia del libro de Ferrater Mora, y deja abierto un diálogo sobre el tema.

2. LES FORMES DE LA VIDA CATALANA, de José Ferrater Mora.—*Cuando el profesor Vicéns Vives escribió «Noticia de Cataluña» manifiesta que desconocía el ensayo de Ferrater Mora, publicado por vez primera, en edición limitada, en 1944, en Chile. Una misma conciencia de generación anima a los dos profesores. «Las formes de la vida catalana» es el ensayo de un filósofo en el que se intenta analizar cuáles sean las instancias por las que discurre la vida en Cataluña; el análisis es sugestivo, profundo; con un estilo elegante se nos lleva hasta el descubrimiento de las tendencias generales de la vida de los catalanes: «continuïtat», «seny», «mesura», «ironia».*

Ferrater Mora escribe su ensayo en los instantes en que la existencia catalana parece olvidar su propia esencia y abocarse a todo lo contrario de lo que pueda justificarla: en los instantes en que, rota por el dolor su continuidad, pierde el «seny» y la «mesura», falta de «ironia». Se propone describir la existencia catalana, estudiando un tipo ideal al que cada catalán se aproxima sin llegar nunca.

El catalán es formalista y parece no poder vivir sin que las cosas que le rodean la muestren su perfil y figura. Cuando deja de vivir en tensión se inclina hacia ese formalismo que le mueve a despreciar de las cosas todo lo que no sea su fachada—«el català voreja sempre la fatuïtat i la fatxanderia».

Ferrater Mora combatirá la posibilidad de la actitud soberbia, peligro inmediato, pero que no tiene nada de legítimo. La soberbia es tan sólo una posibilidad, pero el puente que comunica posibilidad y realidad es aquí tan tenue que se pasa insensiblemente casi de una parte a otra; algunos catalanes han exaltado tan extremadamente su peculiar manera de ser que el reconocimiento de su propia realidad se ha transformado en el desprecio de la realidad ajena.

Hace una distinción entre existencia abierta y existencia cerrada—siguiendo a Bergson—, y escribe: «El vivir catalán es, como la sardana nos simboliza, aquella forma de ser que se abre y cierra continuamente, como si no pudiera detenerse un solo instante en cualquiera de aquellas dos formas fundamentales de la existencia.» El gran peligro de nuestra existencia es que, olvidando su humanísima vacilación entre el egoísmo y el sacrificio, escoja decididamente el primer camino. «La ausencia total de sacrificio anquilosa nuestro movimiento e impide lo que es esencia misma de la vida: la renovación perpetua.»

Existe, evidentemente, esa tendencia en Cataluña: a vivir la existencia como egoísmo, a reducir la vida a pura practicidad, a todo aquello menudo, cotidiano, utilitario y concreto, que pueda beneficiarme inmediatamente. Esta observación me parecía previa.

Aún hay otro móvil que transforma la vida abierta en vida cerrada y destruye la generosidad y el sacrificio: es el resentimiento—«destruye la raíz de la existencia y reseca la savia de la vida»—. No cabe confundir el resentimiento con un simple afán de venganza, ni con lo que es ciertamente valoración negativa, pero, al fin y al cabo, valoración: el odio. El resentimiento no valora porque está en una región distinta e indiferente. Del resentimiento se pasa fácilmente a la soberbia; una y otra casi se confunden. La soberbia puede ser también el resultado mismo del resentimiento. La soberbia es una deshumanización que vacía al hombre no sólo de su humanidad, sino también de su animalidad. El soberbio no sólo se contamina a sí mismo con su veneno, sino que contamina a todos con el aliento.

Ferrater Mora señala que si ha trazado de modo tan sombrío la actitud soberbia ha sido, «sobre todo, para señalar a los catalanes que la conciencia de sus magníficas cualidades lo ha de ser todo menos la posibilidad de desvirtuarlas». El peligro de la soberbia es un peligro que el catalán, como todo hombre, bordea constantemente.

Me detengo a resumir extensamente el prefacio. Es porque allí se contienen muchas ideas que el catalán debiera meditar con alguna frecuencia, justamente cuando intente vivir como «home assenyat», esto es, tal como una persona moderada y justa, con ese sentido de la justicia que nos viene de Aristóteles.

La «continuïtat» es una de las formas de la vida catalana que, como las tres restantes, implica a las cuatro juntas. Lo que las hará típicas del vivir catalán no será su posesión, sino la tendencia

a acentuar ciertos caracteres. Las formas de vida que más han influído sobre la existencia catalana son: la hispánica, la mediterránea y la europea. La concurrencia de estas tres influencias no la aplican, sin embargo. Siguiendo una línea filosófica vitalista, Ferrater Mora escribirá que la vida catalana, «como toda vida, no es nunca producto de causas, sino absoluta y radical originalidad». No es sencillo explicar la actitud catalana ante el pasado y el futuro; en todo caso, está claro que la continuidad nos podrá desvelar, en parte, el secreto de esa actitud. Se trata de una continuidad que no evoluciona pausadamente. Tiene que ver más bien con un desconcertante cambio brusco. Pero tal mutación súbita, transcurrido el primer momento de sorpresa, hallándose desligada del pasado y del futuro, no se incorpora nunca definitivamente a la vida (4).

La continuidad catalana es más europea que hispánica. «El mundo hispánico, siempre que le consideremos de una manera auténtica, es, en efecto, un mundo donde la historia y cada uno de los momentos de la historia no parecen nunca indispensables.» Es una permanencia, la hispánica, distinta de la permanencia histórica (que consiste en una acumulación de experiencias) y que se sitúa fuera de la historia. Por el contrario, para el europeo, hacer historia es crear nuevas posibilidades, antes que mantener un alma eterna. «La sabiduría de Europa es, como la sabiduría de que nos habla Spinoza, no una meditación sobre la muerte, sino una meditación sobre la vida.» Cataluña suele revelar la continuidad europea antes que la hispánica. «El respeto que tiene el catalán hacia su historia significa primordialmente el respeto hacia todo lo que puede iluminar su existencia.» El autor cree que tal respeto a la historia propia y a las tradiciones, más que una curiosidad arqueológica es una manera colectiva de vivir—ésta me parece una *pretensión* colectiva—. *Pero lo que cada catalán, individualmente, consigue en realidad creo que es una dedicación al pasado antes que un conocimiento que se incorpora a la vida presente* (5).

---

(4) ANGEL GUIMERÁ cantó en una de las más bellas sardanas que se han escrito ese sentimiento íntimo que posibilita la continuidad de la existencia catalana: la comunión con el pasado que alimenta la existencia de hoy:

«I canta a dintre la terra
lo passat jamai passat...»

(5) El pasado sin haber pasado está ahí. El hombre se hace en cada instante protagonista de su propia tradición y vive no teniendo un programa para mañana, sino gracias a haberlo tenido en el pasado. «Tradición quiere decir enseñanza, transmisión de conocimientos; y si el saber no ocupa lugar ¿no es una verdadera temeridad despreciar la enseñanza de los padres o antepasados?

Esta afirmación queda matizada por la siguiente: «si fuera una simple protesta, la historia podría ser, en lugar de una manifestación de plenitud creadora, la consecuencia de un resentimiento».

Se investigan las razones de la dedicación al trabajo, del individualismo, del utilitarismo. El catalán trabaja para no tener que depender de los demás; es un método para que cada uno pueda hacer sentir su propia voz; es una manera de hacerse respetar. El trabajo en Cataluña tiene aún otra característica: su individualidad. La iniciativa individual se revela, sobre todo, en aquel deseo de perfeccionar y redondear la obra. En ninguna otra parte que en la conciencia parece más arraigada la continuidad. La embriaguez, que en otros grupos humanos conduce a balbuceos inhábiles o bien a intuiciones geniales, destruye la propia vida del hombre catalán, que entre los dos extremos peligrosos prefiere mantenerse con «seny», con justa medida, en el centro de las cosas. La conciencia se revela así como serenidad de conciencia.

El «seny». El hombre que posee «seny» es aquel que no renuncia ni a la salvación final del espíritu ni a la experiencia sensible y que pretende establecer entre las dos tendencias una integración. El catalán rehusa constantemente la opción entre la actitud fáustica o la actitud puritana. Por eso el «seny» se parece bastante al justo medio. El «seny» es una manera de ser en la que parece eliminarse tanto la excesiva ingenuidad como la excesiva malicia; es un saber que rehusa igualmente la comprensión puramente intelectual que la visión sensible. Lo que no admite el catalán es la «fórmula sin contenido, el espíritu sin cuerpo... no puede concebir nada sin una forma que lo sustente y perfile». La inteligencia que posee el hombre con «seny» está desprovista del racionalismo frío que se obtiene en el trato con los conceptos, y se aparta tanto de la orgía romántica como de la sequedad geométrica. El «seny» es, por tanto, una experiencia que razona sobre sí misma, sobre su validez y sentido. Cataluña ha mantenido el concepto mundano de la filosofía. Desde esta vertiente mundana

---

Una generación enseña a otra generación; la experiencia de los antepasados instruye a los presentes, porque la experiencia es madre de la ciencia y no hay caudal de ideas más exactas, puras y fecundas. Cuando una idea cunde, una costumbre o una institución es perpetua en un país y es querida por la mayoría, siendo solamente contrariada por la gente frívola, amiga irreflexiva de novedades o que se atribuye el nombre de sabia, tened por seguro que hay una verdadera relación de naturaleza entre el país y la institución y que quererla abolir es una locura», esto escribía en 1913 un hombre al que aún hoy buena parte de catalanes aprecian como filósofo y, desde luego, como ilustre antepasado: el obispo de Vich, Torres y Bages. La cita pertenece a una obra titulada *La tradictio Catalana*, ed. Ibérica, Barcelona, 1913.

el filósofo es aún el hombre que, por su propio y personal esfuerzo, careciendo de una enseñanza sistemática y objetiva, ha conseguido un saber acerca del mundo, de la vida y de los hombres. En este sentido puede decirse que el «seny» conduce a la filosofía y que es el principio de toda filosofía. No sólo es un conocimiento, pero también una moral. «El ideal del «seny» es perseguir lo que es justo, conveniente y correcto, a pesar de que esta persecución sea en algunos instantes la acción más insensata que se pueda imaginar.»

Pero tal como se manifiesta el «seny» en la existencia catalana, no parece un método, sino una actitud final que llega a ser monótona, contenida, reprimida y mediocre, en la que la sensación, el genio y el deseo se hallan medidos, enmarcados y como reclusos en una cárcel perfecta.

La «mesura» es el límite que el catalán encuentra en todas partes, la frontera mediante la cual su conducta podrá poseer aquello que le dará un sentido: el perfil. El mundo mediterráneo ha sido el mundo clásico de la medida, mesura. El mundo caracterizado por la presencia de un canon. El hombre mesurado es el que busca la justificación de todo lo que le parece justificable.

«El catalán tiene una irreprimible predilección por las realidades concretas.» De ahí que la forma plástica se haya cultivado, entre las distintas formas del arte, con más insistencia. Lo que sobre todo inquieta al catalán artista es la expresión, la figura concreta. Las obras de arte son así el resultado de una técnica, pero llevada hasta el extremo; hay el deseo (del que también habla en su obra Vicéns Vives) de redondear la obra hecha. «Los catalanes no son un pueblo de industriales, sino de menestrales, es decir, hombres que persiguen constantemente el punto medio, equilibrado y justo entre el arte y la industria, entre la realidad concreta y la realidad abstracta...»

Esa típica sequedad del carácter catalán proviene, asimismo, del resultado de una tendencia a la armonía, de una lucha contra toda realidad desmesurada y extremada.

A la base de la mesura se encuentran la objetividad y la eficacia. La vida que se orienta hacia el justo medio no es un eclecticismo que aísla lo mejor de cada cosa. Es mejor una elección en la que hay, larvadamente, una consciente renuncia. La danza de la sardana es una oscilación perpetua: es un símbolo de la armonía catalana y «un movimiento en donde la subordinación no es nunca una esclavitud, donde la libertad no llega a ser nunca

anarquía: ... no quiere soledad, sino independencia. No quiere colectividad, sino compañía. No es un monólogo solitario ni un corazón enfurecido; es simple, fecundo, interminable diálogo. La desconocida divinidad que adora desde el fondo de los siglos tiene un nombre: es la Mesura».

La «ironia», antes que una manera de ocultar lo que quiere decirse, consiste en un cierto modo de hacerlo patente. Pero es, también, adoptar aquella postura que Eugenio d'Ors llamaba «creencia a medias». Efectivamente, cuando ironizamos dejamos de creer totalmente en la cosa sobre la cual se ironiza. Dejamos de creer no en su verdad, pero sí en su verdad absoluta. Ironizamos cuando nos cerca la desesperación. La ironía y la acción son el método que llena el vacío insoportable de nuestra existencia, y significa, entre otras muchas cosas, la posibilidad de mantenerse separado, de mantener el dominio sobre sí mismo, un modo que posee el catalán de conservar su individualidad, su personalidad. Pero puede que la ironía no llegue a frenar la fuerza de la desesperación; la ironía entonces es romántica, aliada de la confusión y de la amargura; su resultado inevitable es el cinismo, el utilitarismo.

Otra ironía, surgida asimismo de la crisis, intenta ultrapasarla. Es la ironía reveladora que redondea «las aristas lacerantes de las cosas, aligera la pesadez de los acontecimientos, descubre el carácter irremediablemente presuntuoso de todo ciego fanatismo».

El ensayo acaba con una reflexión acerca de la utilidad del análisis que queda hecho; las cuatro formas de la vida catalana son inseparables de la existencia misma, pero a la que jamás se llegará a comprender perfectamente. Porque, a pesar de nuestros esfuerzos, la realidad última de la vida permanecerá siempre abierta a cualquier posible nueva interpretación.

Juan Castellá Gassol.
Narváez, 71, 3.º
MADRID

PSICOANALISIS, LIBERTAD Y PROYECTO

POR

JOSE AUMENTE

Los autores alemanes han hablado, ya hace tiempo, de una «psicología de lo que se posee» (Besitzpsychologie), al mismo tiempo que se referían, por otro lado, a una «psicología del uso y de la utilización» (Gebrauchspsychologie). Ambas implican, en primer término, una *conciencia de lo mío,* una conciencia de cómo son los caracteres de mi personalidad. Aunque aquí también rozamos, ineludiblemente, a un tercer factor, ya que la *conciencia de lo mío*, y de *su uso,* necesita un sujeto portador de la misma; significa la existencia de un yo, situado más allá, en otro plano, a todo eso que se sabe o que se hace. Porque, en realidad, solamente se hacen posible aquéllas cuando, con palabras de Lavelle, «existe una actividad que permite al yo hacerse a sí mismo, con elementos que encuentra en sí mismo, pero mediante una operación que depende únicamente de él».

Tiene, pues, una enorme importancia el hecho mismo de tomar posesión de las fuerzas de que disponemos y hacer, más tarde, el mejor uso de ellas. Cito de nuevo a Lavelle, cuando dice que «la mejor acción es la que está en la línea del carácter: es la única cabal, sincera, cargada de realidad y de eficacia; es la única que traduce verdadera fidelidad hacia sí mismo, que da fe de una tarea privilegiada que hemos reconocido como nuestra y que somos los únicos capaces de realizar».

Es sabido—pero importa insistir—que el hombre es un ser que, continua e incesantemente, se está haciendo (1). De tal modo es así, que, incluso cuando se quiere penetrar en la esencia misma de su conciencia y, por tanto, importa desinteresarse de los *contenidos* de la misma, hay que captarla en algo así como en estado naciente, en ejercicio, aprehendiéndola en propio curso. Al percatarse, por colmo, de los propios estados y contenidos, éstos se nos presentan en una fuga continua y escurridiza, que ya pasaron

(1) Creo que fué KIERKEGAARD quien dijo que la existencia no puede ser pensada sin movimiento. De aquí también esa característica que tiene el hombre de ser siempre inacabado, inconcluso, en continua creación, como sostuvo el P. GRATRY. También ha hablado BERGSON del carácter de «cuasi creación», de alumbramiento de nuevas posibilidades que tiene la vida. ORTEGA nos señaló la tendencia prospectiva, «futurición», que constituye su esencia. La existencia sería siempre un aspirar a ser, un querer ser, un «saberse manco de ser», con palabras de G. MORENTE.

antes de poder fijarse. El hombre, cuando pretende conocerse estableciendo *datos*, sólo puede hacerlo, pues, por medio de su pasado, de lo ya realizado. Al fin y al cabo, el psicoanálisis no pretende otra cosa que, al descubrir nuestro pasado, modificar la *valoración* que tenemos del mismo.

El psicoanálisis ha abierto así, indiscutiblemente, un camino nuevo, amplio y fructífero, en ese conocimiento de uno mismo. Pero hay que repetir, con Santo Tomás, que «mi alma no es yo», o como Ortega, que «el alma es, de las cosas con que el yo se ha encontrado, la más próxima a él, pero no él mismo». A mi modo de ver, sólo contando con este *yo*, como *acto mediante el cual me hago a mí mismo*, con autonomía y con *libertad*, adquiere el psicoanálisis su verdadero significado. En este caso, su verdadera función es la de liberar nuestra actividad espiritual de la servidumbre de nuestro pasado, de nuestras imágenes cargadas, y de unos instintos más o menos bien encaminados. Su significación, pues, es evidente; aunque distinta a la de ser una imagen integral del hombre, cuando absolutiza, por el contrario, sus descubrimientos parciales. Hay un hecho fundamental: el psicoanálisis me muestra *todo aquello que no soy yo*, aunque *sea mío*; todo aquello que, en cierta manera, me impurifica, pero de lo que tengo que saber y, así, dominar, para ser verdaderamente yo.

Efectivamente, el psicoanálisis nos descubre una serie de fuerzas instintivas que llevamos dentro y el mecanismo por el cual se rigen, hasta proporcionarnos, en último extremo, una imagen «more geométrico» de los diversos modos en que se canalizan aquellas energías. De tal modo, que las diversas etapas constitutivas de nuestra libido, los mecanismos de represión, de defensa del «yo», de resolución de la situación edípica, de la formación del «super yo», etc., pueden aclararnos, con precisión rigurosa, cómo se han producido muchas características de nuestra personalidad. Es evidente, sin embargo, que cuando a ello se llega podemos aparecer al desnudo, pero también no de otra forma que «esquematizados», como un simple juego de fuerzas en el que, sin darnos cuenta, sin nuestra más pequeña participación, nos hubiésemos visto envueltos. Al fin y al cabo, sólo seríamos el producto de un juego de fuerzas ciegas, canalizadas así, por diversas circunstancias, desde nuestro nacimiento. Como se han producido, además, fuera del umbral de la conciencia, yo, como sujeto, no tengo la menor participación ni responsabilidad en las mismas.

Pero, lógicamente, si se absolutiza la verdad parcial del psico-

análisis, el hombre como persona queda inundado y obstruído. La respuesta del psicoanálisis a la pregunta por el hombre concreto, por lo que soy yo, es bien sencilla: un haz de fuerzas instintivas que, por determinadas circunstancias, ha evolucionado así. Incluso las más elevadas manifestaciones de mi manera de ser serían, entonces, el producto de libido desexualizada, sublimada por reprimida. La reacción ante esta respuesta no puede ser otra que la desolación. Lo que yo sea, o deje de ser, no tiene el menor mérito ni el menor pecado, puesto que «soy movido» por fuerzas desconocidas. El saber que de mí mismo me proporciona el psicoanálisis es un saber causal-determinista. En resumidas cuentas, se trata de una pobre imagen de mí mismo, exclusivamente mecánica, aunque por eso, perfectamente construída desde el principio al fin como evolución y canalización de una energía, con sus diques y espitas consiguientes.

Y, no obstante, cuando los hechos se colocan en su justo lugar y los descubrimientos no se absolutizan, entonces, repito, puede apreciarse que lo que el psicoanálisis nos muestra es, al contrario, no lo que soy, sino precisamente *todo aquello que no soy yo*. Todo aquello que, en cuanto instinto, ha sido dinamismo inconsciente y ha impurificado mi intimidad más pura; todo aquello que, en realidad, no me pertenece, puesto que ha obrado sin mi conocimiento.

De todas formas, no puede negarse que el psicoanálisis me proporciona un «quantum» de facticidad en forma de *pasado*. De ninguna manera puedo desprenderme de éste, puesto que está ya inevitablemente vivido. Pero también es verdad, como ha señalado Sartre, que este pasado solamente actúa sobre mí en tanto que lo acepto como obligado, no quiero prescindir de él y, sobre todo, lo *valoro* de tal o cual forma. Es mi *proyecto* el que ilumina mi pasado, como dice este autor. Al fin y al cabo, el hecho de que un episodio lo interprete o no como humillante, por ejemplo, depende de como aspire a vivir mi futuro.

Lo importante, pues, es la ilusión que ilumine mi vida. Porque, en otro caso, y suponiendo que yo tenga una imagen de *lo que hay en mí*, en virtud de este mi propio mecanismo evolutivo, psicoanalítico; ahora ¿qué hago?, ¿me sigo dejando llevar por él? Ya no puede ocurrir, sin embargo, de igual forma que hasta aquí, porque al conocerlo lo he hecho consciente y, por tanto, lo estoy mediatizando en su ejecución con la conciencia que del mismo tengo. Si sé, por ejemplo, que estoy escribiendo o pintando esto, en

virtud de mi propia libido desexualizada; si sé que quiero a una persona con ternura porque estoy inhibiendo mis impulsos libidinosos hacia ella, entonces resulta que tales actos o sentimientos pierden para mí valor y calidades humanas. No puedo, pues, entregarme a ellos tan natural y espontáneamente como antes, porque sé demasiado y los inautentizo.

Queda una segunda posibilidad: no dejarme llevar por aquellos mecanismos, sino que, como ya los conozco, encauzarlos por el mejor camino, sacarles el máximo provecho. Pero aquí surge la gran pregunta que revela, además, la insuficiencia del psicoanálisis también como psicoterapia. ¿Provecho para qué, en qué sentido, con qué finalidad? Si incluso lo más elevado está determinado, si todo se reduce a evolución de la libido, entonces nada merece la pena y todo carece de sentido; entonces, para qué vivir. Vivir por la vida en sí, vivir por vivir, no es suficiente. Todo el mundo vive por algo y para algo. La vida humana no puede reducirse a sí misma, sino que, además, es trascendente. En la trascendencia está su sentido. El psicoanálisis ignora esta trascendencia, y de aquí su insuficiencia para proporcionarnos el auténtico ser y saber de uno mismo. El psicoanálisis olvida el futuro que llevamos dentro. Dice Weizsaecker que «activo es, en el transcurso temporal, lo *no vivido* y lo *no sucedido*; por tanto, lo que faltaba, lo que no fué logrado, sino sólo esperado, anhelado, barruntado o deseado. Activo es, por consiguiente, lo no real, lo pático».

De este modo, aun suponiendo que el psicoanálisis nos haya dado un saber exhaustivo de *lo que poseo*, de mi facticidad, de mi pasado, queda lo más importante, que es su *utilización* en una dirección, con una finalidad. Y, en este sentido, la conciencia del hombre actual ha dado un salto extraordinario desde Freud hasta aquí. Porque se ha dado cuenta de que a lo que verdaderamente aspira es a *ser*, y no sólo a *conocer*; que su esencia radica no en lo que ya es, sino en lo que aún no es, es decir, en la pretensión de ser esto o lo otro.

Es curioso la diversidad de procedimiento que entraña este nuevo planteamiento del problema. Si el psicoanálisis es regresivo, reducido a unas motivaciones inconscientes, es natural que ahinque sus investigaciones en el pasado del sujeto y analice su dinámica instintiva. En cambio, si lo que se pretende ahora es un *ser uno mismo* dirigido hacia adelante, al porvenir, de ningún modo podemos analizarnos, estudiar nuestro ser ya realizado. El miste-

rio del hombre reside en que su existencia le es *ofrecida* y no solamente *dada*. Lo que puede percibir en sí mismo solamente son materiales o instrumentos para que en cada momento los vaya utilizando. Pero, precisamente, la gran tarea de hacernos a nosotros mismos consiste en liberarse de la servidumbre de ese pasado, de las coacciones de nuestro estado de ánimo, de las solicitaciones del mundo exterior, y «ahondar lo bastante en sí mismo como para volver a encontrar la fuente primitiva de toda actividad creadora» (Lavelle).

Como ya dijo Ortega, mi existencia no es mi cuerpo, mi psiquismo, mi país ni mi situación, sino «lo que yo hago con todo esto». Pero, probablemente, que una de las más importantes conquistas del existencialismo es haberse percatado, en toda su crudeza, de esta radical libertad del hombre. Libertad que es la substancialidad de mi yo. Admitir la existencia de yo como sujeto es admitir que soy acto que me hago, y en el que estoy comprometiendo mi existencia (2).

Pero esta libertad se desvanece cuando quiero captarla en lo ya realizado, en mi pasado, puesto que aparece entonces determinada por un mecanismo más o menos inconsciente, incluso biológico (psicoanálisis), o cuando es susceptible de ser *comprendida* psicológicamente por unos móviles o unos motivos. La libertad tengo que captarla como acto presente, último e irreductible, en el que elijo estos móviles o estos motivos «porque quiero». A sabiendas de que, en último extremo, yo soy el que le confiere la importancia o significación que tienen, el que los acepta o se entrega a ellos. Una prueba de este hecho radical, y que testimonia en buena parte de él, se halla en la conciencia de responsabilidad e imputabilidad en el hombre, susceptible, por otra parte, de crear un sentimiento de culpa.

---

(2) Esta libertad, en todo su escalofriante dramatismo, aparece expuesta en estas palabras de VIKLTOR E. FRANC: «Es espantoso saber que en cada instante pesa sobre mí la responsabilidad del instante siguiente; que toda decisión que tome, lo mismo la más grave que la más nimia, es una decisión tomada para toda la eternidad, irrevocable; que en cada instante de mi vida realizo y desaprovecho una posibilidad, la posibilidad de este instante mismo. Cada instante que transcurre lleva en sus entrañas miles de posibilidades, pero a mí sólo me es dado elegir una para realizarla, condenando con ello a la muerte, al no ser, y también «para toda la eternidad», a todas las demás posibilidades por las que no opto. Pero es al mismo tiempo sublime saber que el porvenir, no sólo el mío propio, sino también el de las cosas y de los seres humanos que me rodean depende, en cierta manera—y por muy pequeña que ella sea—, de las decisiones que yo mismo adopte en este instante. Lo que yo realice por medio de ellas, lo que por medio de ellas «cree» yo, lo pongo a buen recaudo en el mundo de la realidad, librándolo así de perecer. Sin embargo, el hombre es con frecuencia demasiado perezoso para afrontar esta su responsabilidad.»

Pero el uso de esta libertad, sin embargo, al mismo tiempo que implica un material sobre el cual ejercerse, necesita, además, una dirección, una finalidad, hacia la cual encaminarse. De otro modo, el libre albedrío como «liberum arbitrium indifferentae», no puede admitirse. La misma concepción cristiana incluye móviles y motivos en la radicalidad de la libertad humana. Santo Tomás afirma que «totius libertatis radix est in ratione constituta» (*De veritate*, 24, 2). En cambio, la libertad que se nutre de sí misma, sin nada en que manifestarse ni por lo cual ejercerse, es la libertad que apunta Dostoiewski en *Los endemoniados*, Camus en su *Calígula*, y que aparece en algunos existencialistas. Es la libertad negativa de Kant y N. Hartmann. El propio Kierkegaard habla del «vértigo de la libertad» como angustia ante el cúmulo infinito de posibilidades que el sujeto puede realizar. Pero tal libertad, sin finalidad ni sentido, resulta en sí misma inconcebible. En todo caso, tiene el sentido de la libertad por la libertad, como fundamento de una nueva jerarquía de valores. Y, en este caso, ya se nutre de algo.

Repetimos: lo que al hombre fundamentalmente importa es la *utilización* de «lo que posee» en una dirección, con una finalidad. La *razón vital* de Ortega es la razón que necesito para decidir, para justificar mi decisión y, en suma, vivir. La gran conquista de la autoconciencia del hombre actual es la del *proyecto fundamental* (Sartre), el *deseo* (Lavelle) o el *requerimiento incondicional* (Jaspers), como esa profunda vocación de mi ser que preside mi existencia. Lo importante no es que yo—esto que en mí accede o consiente—elija entre lo que se le ofrece, sino cómo lo elije, es decir, los supuestos que definen a esta decisión. Y esto lo realizo a partir de una inquietud, un proyecto, un ser por delante de sí, un aspirar a ser.

José Aumente Baena.
Gran Capitán, 42.
CÓRDOBA (España).



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Nuestro tiempo

GEOGRAFIA E HISTORIA DEL CONTINENTE AMERICANO

(Notas para una visión del «Interamericanismo»)

En más de una ocasión ha expuesto André Siegfried sus puntos de vista sobre América. El Canadá y los Estados Unidos han sido objeto de especial estudio. Pero, por extensión, se ha ocupado de toda América. El fué uno de los primeros (1) en valorar las semejanzas geográficas del continente americano. Pero, posteriormente, en estos mismos Cuadernos Hispanoamericanos (2) ha expuesto, de nuevo, sus opiniones en lo que a América respecta. Parte de la base, a nuestro juicio exacta, de que existen personalidades continentales de la misma forma que existen personalidades nacionales (3), y eso es lo que pretende: buscar la personalidad del continente americano. Para ello traza dos ejes: uno de norte a sur y otro de oeste a este.

«Geográficamente, las dos secciones del continente (norte y sur) son de la misma familia. Hay correspondencia entre ambas regiones. Esta profunda semejanza del norte con el sur es el origen del Panamericanismo... En lo específico, la Geografía une.» «Pero si la Geografía une—sigue Siegfried en el citado artículo—, la Historia separa. Hay en el norte una civilización anglosajona y protestante y en el sur una civilización latina y católica. El eje no es ya un eje norte-sur, sino un eje este-oeste, y este eje expresa la influencia persistente de Europa sobre América. En el norte la influencia es inglesa. En el sur, española. La Historia separa a los anglosajones de los latinos, a los protestantes de los católicos.»

¿En qué medida van a actuar estos dos ejes y cuál tendrá más fuerza a la larga? ¿Cuál de los dos será más poderoso?, se pregunta el académico francés. El mismo se responde y obtiene consecuencias: si el eje geográfico triunfa, el Panamericanismo será una realidad. Si es la Historia la que se impone, Europa permanecerá siempre presente en América. Me inclino a creer, concluye, que a la larga vencerá el factor geográfico.

---

(1) André Siegfried: *Amerique Latine*, ed. Colin, París, 1934.
(2) André Siegfried: *Panorama del Continente Americano*, Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 15, mayo-junio 1950, págs. 497-508.
(3) Insiste también en esta idea en la pág. 17 de su *Panorama de los Estados Unidos*, Aguilar, S. A., Madrid, 1956.

Muchos hispanoamericanos se lamentan, con razón, de que para algunos escritores norteamericanos, e incluso para algunos extraamericanos, la historia hispanoamericana «sea» Geografía, de que «sea» Geografía el derecho y de que Geografía «sea» el arte hispanoamericano. De aquí que «exista una especie de duelo intelectual de espléndidas características entre los geógrafos profesionales yanquis y los historiadores de Hispanoamérica» (4). Es curioso anotar cómo andando el tiempo encontramos la confirmación de algún punto de vista expuesto anteriormente por nosotros. En cierta ocasión hablamos de la existencia de «pueblos de geografía» y «pueblos de historia» y tomábamos el norte y el sur del continente americano como botón de muestra. Afirmamos entonces que la Geografía era la base del Panamericanismo y la Historia la base del Hispanoamericanismo (5). Con ello quisimos expresar que el aglutinante o, tal vez, la razón de ser del Panamecanismo debía buscarse en la Geografía (tierra y mar). Por el contrario, insistíamos en el hecho de que era la Historia el punto de conexión del movimiento hispanoamericanista. Es decir, en el primero valorábamos el elemento geográfico; en el segundo considerábamos el substratum histórico. Sin embargo, en estos momentos, después de apreciar la evolución sufrida por el continente americano, concretamente después de los resultados obtenidos en la IX Conferencia Internacional Americana (Bogotá, 1948), ¿pueden mantenerse con rigor estos puntos de vista personales? Por otra parte, las conclusiones obtenidas por Siegfried ¿pueden considerarse válidas dentro del marco actual del continente americano?

Veamos: decir que la base del Panamericanismo es la Geografía y que la base del Hispanoamericanismo es la Historia es que-

---

(4) Cf. Tesis doctoral de Edmundo Meouchi: *La intervención en América*, Universidad de Madrid, 1956.

(5) Nótese que no hablamos de «Angloamericanismo», porque creemos que como tal nunca ha existido. Quizá a finales del siglo XIX hayan existido movimientos que tuvieran por objeto destacar la fuerza de la raza anglosajona (Cf. Carlos Dávila: *Nosotros, los de las Américas*, Editorial del Pacífico, S. A., Santiago de Chile, 1950, págs. 168-170), pero ello no permite hablar con propiedad de «Angloamericanismo» con un sentido análogo al que nosotros damos a los otros dos términos. Lo que, por otra parte, es normal, dado el especial desarrollo sufrido por las «Trece Colonias». Por eso, a pesar de lo que parece pudiera deducirse de la posición de Siegfried—influencia española en el sur e inglesa en el norte—, no creemos que en América pueda hablarse de un «Hispanoamericanismo» y de un «Angloamericanismo», sino de un «Hispanoamericanismo» y de un «Panamericanismo». El primero, englobando con ideales de unión los antiguos territorios españoles. El segundo, queriendo aunar los esfuerzos de todas las naciones situadas en el continente americano y bañadas por los Océanos Atlántico y Pacífico.

darse corto, supone no dar una interpretación exacta del continente americano, porque lo importante es la consideración del continente americano como un todo. Querer vertebrar un continente como el americano por un solo eje nos llevaría a una configuración miope de su realidad. En un sistema de coordenadas—dos ejes que se cruzan—cada aspecto tiene una representación exacta y un valor determinado.

Se ha dicho que existen personalidades continentales de la misma forma que existen personalidades nacionales. Pues bien, nosotros añadiríamos algo más: que existen personalidades nacionales lo mismo que existen personalidades individuales, y permítaseme la expresión. Ha habido unos años en que el movimiento historicista se presentó con carácter arrollador y unilateral, y Ortega y Gasset no pudo sustraerse a esta influencia cuando afirmó «que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia» (6). Pero ha sido Xavier Zubiri quien, como en tantos otros problemas, ha puesto las cosas en su punto: «Las potencias humanas tienen en su propia naturaleza una estructura tal que su actuación exige e implica el recurso a posibilidades. La misma realidad, que es Naturaleza, es también Historia. Pero aquello por lo que es Naturaleza no es lo mismo que aquello por lo que es Historia. De aquí la interna articulación entre Naturaleza e Historia. El hombre está allende la Naturaleza y la Historia. Es una persona que hace su vida con su naturaleza. Y con su vida hace también su historia. Pero si el hombre está allende la Historia, la Naturaleza está aquende la Historia. Entre su naturaleza y su existencia personal, el hombre traza la trayectoria de su vida y de su historia» (7).

Apliquemos el pensamiento zubiriano a nuestro problema. Al pasar de una concepción individual a una continental, la Naturaleza se convierte en Geografía. De modo que, aplicado al continente americano, podríamos decir, parafraseando al filósofo español, que la misma realidad (América) que es Geografía es también Historia. Pero aquello por lo que es Geografía no es lo mismo que aquello por lo que es Historia. De ahí que la interna articulación entre Geografía (Panamericanismo) e Historia (Hispanoamericanismo) tenga para nosotros una expresión clara en el Interamericanismo.

El mismo enfoque podría aplicarse a la tesis de Siegfried:

(6) José Ortega y Gasset: *Historia como sistema,* Obras Completas, tomo VI, Madrid, 1947, pág. 41.

(7) Xavier Zubiri: *Naturaleza, Historia, Dios,* 3.ª ed., Editora Nacional, Madrid, 1955, pág. 293.

América hace su vida con su geografía y con su vivir cotidiano, es decir, con su vida hace también su Historia. Por eso, Geografía e Historia se articulan. Si el hombre tiene una naturaleza y se hace su historia, el continente americano se ha encontrado con su geografía «ahí», con la que tiene que contar, pero al contar «con» ella va haciendo su propia historia. Visto de otro modo, serían exageradas las deducciones que se sacarían de la tesis del autor francés: si triunfase el eje norte-sur, ¿es que ello significaría que América fuera a prescindir de su historia?; y el que triunfase el eje este-oeste, ¿iba a llevar implícita la pérdida de la realidad geopolítica? La Geografía y la Historia sólo se oponen en la medida en que están opuestas las caras de una misma moneda. Por lo demás, se complementan, porque una moneda, para existir, necesita de ambas caras. O existen juntas, o juntas desaparecen.

Pretender enfrentar dos aspectos—la Geografía del Panamericanismo y la Historia del Hispanoamericanismo, según nuestro ya antiguo punto de vista, y la existencia de dos ejes irreconciliables, de los cuales uno ha de vencer, según la tesis Siegfried, no conduce a buen camino. No somos partidarios del «saltum» kierkegaardiano: o una cosa u otra parece ser la disyuntiva que presenta el autor francés, recordándonos el título de una obra del filósofo danés: «O esto o lo otro.» Kierkegaard aparece caracterizado en la historia del pensamiento como el anti-Hegel, y uno de los puntos de su polémica hace referencia al problema que nosotros tenemos planteado: a la mediación o síntesis hegeliana.

Nosotros, sin perjuicio de ulteriores matices, preferiríamos adoptar el sistema de la lógica hegeliana, de estructura ternaria, en la que a la tesis se opone la antítesis y las dos encuentran su unidad en la síntesis. Pero es preciso tener en cuenta que la síntesis no es una mera conciliación, sino que en ella se encuentran conservadas y superadas la tesis y la antítesis. Para nosotros la tesis es el Hispanoamericanismo, la antítesis el Panamericanismo, la síntesis vendría dada por el Interamericanismo.

Creemos honradamente que ésta es una realidad con la que hay que enfrentarse. La disparidad de las Américas es algo suficientemente demostrado. El título de la obra de Barreda Laos, «Dos Américas, dos mundos», lo creemos significativo (8). Ycaza Tigerino ha visto con claridad la antítesis del Panamericanismo con respecto al

---

(8) Felipe Barreda Laos: *Dos Américas, dos mundos,* Editorial Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

Hispanoamericanismo: «el Panamericanismo, dice, representa una desviación política y cultural de sentido histórico que puede y debe tener esa continentalidad americana que como factor geopolítico está jugando un papel importante en la historia del mundo y de la que no es posible prescindir para la reconstrucción política de nuestra unidad hispánica, como para el desarrollo de nuestra personalidad cultural hispanoamericana» (9).

Nos parece exacto el juicio del nicaragüense. Que el Panamericanismo—tal como es—no nos haya atraído, es una cosa, pero que pueda prescindirse de él, es otra. Ha de tenérsele presente, pero consolidando al mismo tiempo el punto de vista hispanoamericano, y justo en este proceso de lucha y consolidación, empezaremos a entrever las posibilidades de la unión, de la síntesis, de esa «transculturación» a que se refiere Luis Alberto Sánchez. Queremos insistir en las palabras citadas de Ycaza cuando sostiene que no puede prescindirse del sentido histórico que puede y debe tener el factor geopolítico de la continentalidad americana y que lo que pasa es que el Panamericanismo constituye una desviación política y cultural. Sobre el primer punto abundamos en la opinión de Ycaza. Sobre el segundo: ¿en qué consiste la desviación del Panamericanismo?

Como dice Moreno Quintana (10), «el Panamericanismo, sociológicamente, envuelve la idea de uno de tantos «panismos» de tendencia unionista que responde a la corriente de fines del siglo XIX». En cierto sentido quería expresar la idea correspondiente a un Panarabismo, un Paneslavismo o un Paneuropeísmo, pero lo expresó muy deficientemente, ya que si toda idea «panista» lleva implícita un ideal de unión, el Panamericanismo carecía de ideal y fué una simple adaptación real de la manera de actuar en política exterior de una nación americana en base de una doctrina unilateral expuesta por un Presidente de los Estados Unidos.

Muchos escritores hispanoamericanos han aborrecido el Panamericanismo, y ello débese, en parte, a haber incurrido en una confusión: una cosa es la idea del Panamericanismo y otra lo que el Panamericanismo ha sido en realidad hasta fecha reciente. La *idea* panamericanista significa la «puesta en valor» del factor geopolítico del continente americano. La *realidad* del Panamerica-

(9) JULIO YCAZA TIGERINO: *Sociología de la Política Hispanoamericana*, «Cuadernos de Monografías», Editorial Cultura Hispánica, Madrid, 1950, página 327.

(10) MORENO QUINTANA: *El sistema internacional americano*, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Buenos Aires, 1952, tomo I, parte 2.ª, pág. 128.

nismo ha sido el mando de una nación poderosa sobre otras muchas menos fuertes. Pero entonces, ¿es que la idea panamericanista no ha cuajado? Sobre un simple factor geopolítico al que sólo se añade una forma cultural económico-mercantil, al decir de Barreda Laos, es muy difícil que cuaje cualquier movimiento panista. Los movimientos «panistas», tanto europeos como asiáticos, a cuya sombra nació una falsa idea de Panamericanismo, tenían una explicación histórica plausible. El «panismo» de los otros continentes discernía realidades nacionales, superando fronteras, o dicho de otra forma, el «panismo» europeo o asiático actuaba en vista de un pasado (religioso, cultural o histórico) que los unía, y ¿qué pasado iba a unir a los países situados al norte y al sur de Río Grande? Ninguno, pues desde su nacimiento hasta hoy se aprecian en el norte y en el sur dos procesos de desenvolvimiento totalmente diversos. La prueba es que donde se han dado semejanzas o aproximaciones a los movimientos que luego conoceríamos con el nombre de «panistas» ha sido en el campo del hispanoamericanismo, en donde existen una serie de lazos, presentes en la mente de todos, que facilitan la conjunción. Este aspecto debe destacarse, pues fué España, y ella sola, quien dió a luz esta posibilidad. Porque antes del descubrimiento el patagón no sabía de la existencia del inca, ni el azteca había oído hablar del guaraní. Por eso, la América precolombina, en este sentido, sólo sirve, a lo sumo, de base. Es a España, aspecto en el que no cesaremos de insistir, a la que corresponde, en buena parte, la gloria de un posible florecimiento de conjunción interamericana en pleno siglo XX.

Según esto, ¿es posible una *idea auténtica* de tipo panista en América? Claro que sí; lo que sucede es que esta idea se confronta con caracteres distintos a los de otros continentes. Para nosotros, si los «panismos» europeo y asiático se han realizado en base de un pasado, el auténtico «panismo» americano—digámoslo ya: el Interamericanismo—se confronta en vista de un futuro. Aquí creemos que estriba el matiz que a menudo no se percibe con claridad. Mientras ha sido el pasado el que ha actuado, el movimiento panista americano no ha sido más que simple retórica; pero en cuanto ha empezado a conformarse en vista de un futuro, y acuciados por él, dicha idea panista ha empezado a tener vida hasta llegar a plasmarse en la Carta de la Organización de los Estados Americanos (O. E. A.), Bogotá, 1948, «Carta Constitucional» del Interamericanismo.

Para Cuevas Cancino el vocablo «interamericano» tiene su acta

de nacimiento, pues aunque antes se había usado ocasionalmente, en 1945 empieza a adquirir derecho de ciudadanía. La Unión Panamericana en estudios que publicó en esa época fué una de las primeras en adoptarlo. En tal sentido el Interamericanismo supondría la reunión de disposiciones y de países ordenados al fin superior del bienestar general del continente y del orbe (11), y el propio autor más adelante dice (12) que «si confesar el Panamericanismo antes de Bogotá era mostrar extremada fe, a partir de esta conferencia, la teologal virtud se suplanta con indiscutibles hechos; no ya la esencia, sino la fundamentación jurídica de todo el movimiento será patente». Significativo es el hecho de que las conferencias que se reúnen cada cinco años ya no se llamarán «Conferencias Internacionales Americanas», sino «Conferencias Interamericanas» (13). Por otra parte, léase la Declaración de Panamá de 1956 de los Jefes de Estado de las Repúblicas Americanas: sólo se cita una vez la palabra panamericanismo y en varias ocasiones aparecen el vocablo y la idea interamericanista.

A nuestro juicio, sólo partiendo de este triple enfoque puede comprenderse la realidad interamericana de hoy. «Hispanoamericanismo», «Panamericanismo» e «Interamericanismo» son conceptos diferentes que no pueden ser empleados indistintamente y cuya razón de existencia, aun con una idea común, se deben a causas no sólo distintas, sino divergentes. Diríamos que el «Hispanoamericanismo» es el espíritu que informa las conferencias y tratados celebrados en América en el siglo XIX, concretamente desde 1826 (Congreso de Panamá) hasta 1889 (Congreso de Derecho Sudamericano en Montevideo). La vigencia del espíritu «Panamericano», tal como se ha desarrollado en la realidad, tendría su expresión práctica en las Conferencias Internacionales Americanas celebradas a partir de la primera, que tuviera lugar en Wáshington en el año 1889. Puede citarse el año 1948 (IX Conferencia Internacional Americana en Bogotá) como comienzo de una concepción «Interamericana» que tiende a una mejor vertebración de la realidad americana. Y no se crea que esta división responde sólo a necesidades teóricas. A menudo, plumas de prestigio han incurrido en el error de considerar a Bolívar padre del Panamericanismo.

---

(11) FRANCISCO CUEVAS CANCINO: *Del Congreso de Panamá a la Conferencia de Caracas*, 1826-1954 (El genio de Bolívar a través de la Historia de las relaciones interamericanas). Caracas, 1955, tomo II, pág. 173. (Segundo Premio en el Concurso continental Panamericano abierto por el Gobierno de Venezuela con motivo de la Conferencia de Caracas.)

(12) Op. cit., pág. 222.

(13) Capítulos IX y X de la Carta de la O. E. A.

Nada más lejos de su pensamiento. Las ideas del Libertador, de clara raíz hispanoamericana, no tienen parentesco próximo con la política panamericana seguida hasta 1948. Otra cosa sería estudiar su influencia en el actual movimiento interamericano, no sólo en las realizaciones a partir de Bogotá, sino en lo que está por venir. Con ello no disminuímos los valores del Panamericanismo. Pero sí sería necesario fijar los límites de contribución al movimiento Interamericano, de lo que nosotros entendemos por «Hispanoamericanismo» y por «Panamericanismo» (14). Sin embargo, este deslinde desbordaría el objetivo del presente esbozo. Quizá en otra ocasión nos ocupemos de ello.—FÉLIX GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW.

---

(14) Para nosotros, tanto el «Hispanoamericanismo» como el «Panamericanismo» tienen una valoración concreta. Los creemos perfectamente deslindables. Por eso, no creemos oportuno considerar lo ocurrido antes de 1889, única y simplemente como antecedente de los sucesos acontecidos después de esa fecha. Para SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ todo el siglo XIX no es sino un «Período preparatorio». El «Período definitivo» comienza con la I Conferencia Internacional Americana celebrada en Wáshington, 1889, y nos preguntamos, ¿es que desde 1889 a 1948 se hizo algo «definitivo»? (Cf. CARLOS AUGUSTO SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ: *Curso de Derecho Internacional Público Americano*, Editorial Montalvo, Ciudad Trujillo, R. D. 1943.)

PERSPECTIVAS SOCIALES DEL MOMENTO PRESENTE

Todo acontecimiento económico importante tiene su repercusión en el terreno social. Es la consecuencia del hecho, en el que no ponemos con frecuencia suficiente atención, de que, en fin de cuentas, lo económico, lo social y lo político sólo son tres aspectos de una misma vida de la comunidad. Toda gran transformación económica influye, además, sobre el producto social disponible al servicio de la generalidad, imponiéndola así la tarea de distribuir aquél nuevamente.

Si éste es el caso en tiempos normales, mayor justificación aún tendrá en el momento en que se transforme todo el conjunto de la estructura económica. Y precisamente nos encontramos ante una revolución de este tipo, cabría decir que de magnitud casi desconocida. En todo caso, la evolución futura para la cual hemos de prepararnos, no sólo no será menor, sino probablemente mucho mayor que la revolución del maquinismo. Esta revolución amplió el campo de acción del brazo humano. Pero este campo pudo calcularse matemáticamente dentro de límites claramente circunscritos. Ahora irrumpimos simultáneamente en dos campos. La fuerza humana representará en lo sucesivo un papel secundario en el acontecer económico, asumiendo la dirección el espíritu, que, aun dentro de sus naturales límites, llega cada vez más lejos en sus posibilidades de acción. En el campo de la producción la materia será dominada por el descubrimiento de ilimitadas fuentes de energía. Así como también por el hecho de que los diferentes productos sintéticos serán independientes de las fuentes de materias primas, a menudo escasas.

Las consecuencias de este proceso han de conducir inevitablemente a una profunda transformación social. Las categorías en las que todavía hoy pensamos dejarán de existir en un tiempo previsible o, por lo menos, perderán su importancia actual. Y al propio tiempo surgirán nuevas concepciones.

Una transformación de esta importancia no se produce de la noche a la mañana. En este caso se trata de un proceso que afectará a varias generaciones, aunque ya está haciendo sentir sus efectos. Si observamos la situación presente, habremos de reconocer que ante nuestros ojos se está efectuando una revolución social cuya magnitud sólo podrá medirse si advertimos que se trata sólo del principio de un proceso incontenible.

Es importante aclarar este punto. Por «incontenible» entendemos que no puede mantenerse la situación actual, derivada de premisas de naturaleza económica y técnica. Con gran frecuencia, los llamados elementos progresistas proponen también medidas reaccionarias encaminadas a evitar cambios. Este es en particular el caso del individuo de la clase media, que se siente amenazado en su sustancia. Casi cabría calificar a este fenómeno de espíritu de antimaquinismo, en analogía con la desesperada rebelión de los trabajadores textiles de Lyón contra el invento de Jacquart, en el que veían un peligro para su diario sustento.

Esta actividad negativa es, por supuesto, explicable, aunque no acertada. Las novedades técnicas se pueden prohibir. Los estados superados no se pueden conservar. Todo intento en este sentido será caro y estéril. Y, además, peligroso. Pues la resistencia a un movimiento natural aumenta en el mejor de los casos su presión, y provoca explosiones que acarrean más daños que beneficios. Porque, y no sólo en política, la reacción conduce a la revolución.

Así, pues, si insistimos en que por medios reaccionarios no puede ni debe detenerse una evolución natural, no es que queramos decir en modo alguno que creamos en un determinismo de la imagen del futuro. Muy al contrario.

El hombre, la criatura más perfecta sobre la Tierra, está dotado de voluntad libre. Ciertamente no ilimitada. Porque existen el prójimo, la sociedad, las circunstancias materiales. Pero dentro de este marco puede cada uno determinar su propia vida. De ello se deduce que si él no puede ni debe mantener una situación evidentemente superada, por otra parte, hasta cierto punto, puede intervenir en la configuración del futuro. Porque si se utilizan adecuadamente las energías que configuran el futuro, podrá dirigirlo en cierto modo.

Recordemos aquí un ejemplo, ya que se adapta plenamente a la situación de nuestros días. No cabe duda de que la revolución del maquinismo ha proporcionado al hombre no sólo beneficios, porque no fué pensada ni planeada. De haberse hecho así, oportunamente nos hubiéramos ahorrado la miseria de la clase obrera, las luchas sociales, guerras y revoluciones. El hombre hubiera podido aplicar todas sus energías en fines constructivos, en lugar de dedicarlas en su mayor parte para destruir. En este

caso, nuestra situación actual sería muy distinta hoy a la que de hecho es.

Este ejemplo debe estar siempre presente ante nosotros cuando nos ocupamos del futuro. Se nos abren dos caminos. Uno de ellos, para quienes se arredran ante medidas necesarias, quizá duras; para los que rechazan las tareas planificadoras y quieren abandonar la época venidera al libre juego de las fuerzas naturales. Es indudable que esta vía parece a primera vista más ancha y más cómoda. Pero conduce al caos, a la revolución y a la guerra. El otro camino tiene un áspero comienzo. Porque exige de nosotros clara visión, el pensar más allá del momento actual y decisiones que no serán sencillas para nuestra generación, ya que no podremos verosímilmente vivir probablemente sus felices consecuencias. Pero si este camino se inicia con acierto, conducirá al empleo racional de las nuevas ilimitadas posibilidades, en beneficio de todos y, con ello, a una evolución que configurará armónicamente el nacimiento de una nueva era social y económica. Esta es la alternativa que se se le plantea a nuestra generación en el terreno sociológico. Somos libres. Pero seremos responsables de nuestra decisión ante la historia.

LA TRANSFORMACIÓN SOCIOLÓGICA

Hemos señalado que nos encontramos ya en un proceso de transformación sociológica. Este fenómeno no es cosa nueva en la experiencia histórica.

A grandes rasgos, visto históricamente, el orden humano se ha desarrollado siempre en movimientos cíclicos. En ciertos períodos, la sociedad fué, en general, homogénea. Pero en otros, por el contrario, ha presentado amplias diferenciaciones.

Mientras, por ejemplo, la estructura social de la antigua Roma, que en los períodos posteriores del Imperio tenía en general un carácter municipal, estaba bastante articulada, la sociedad agraria de la baja Edad Media era homogénea. Con todas sus fallas, el orden feudal fué, no obstante, un sistema que se ajustaba a las circunstancias sociales de su tiempo.

Con la decadencia del orden agrario y el rápido crecimiento de la población, la sociedad del siglo XVIII recobra su carácter multiforme. Surgen nuevas clases sociales, las cuales tratan de hacerse sitio y no lo consiguen en un orden que ha sido creado bajo otras

circunstancias y que ahora no se adapta a las nuevas condiciones de vida.

Generalizando, podríamos defender la tesis de que siempre que en economía actúan fuerzas de diverso orden, provocan una amplia diferenciación sociológica. Pero cuando se presenta en primer plano un solo factor, su consecuencia sociológica será un agrupamiento de las llamadas clases y la simplificación de la estructura social.

En este sentido se justificaría hasta cierto punto el análisis de Carlos Marx. El gran pensador esperaba de la industrialización, de la revolución del maquinismo, el surgimiento de una sociedad sin clases. Pero lo que él no pudo ver fué—y esto hizo fracasar totalmente sus pronósticos—que el maquinismo y la industria derivada de él pudieron, en efecto, influir sobre un sector de la economía, pero que su fuerza no alcanzaría a dominar todo el panorama. Los elementos agrarios y de la clase media son todavía bastante fuertes para contener la unificación en una sociedad sin clases.

Además de ello, en la profecía de Marx había otro punto equivocado. En la perspectiva de su tiempo creyó que el obrero manual—tal como él lo conoció—, al ser la clase más numerosa, se convertiría indiscutiblemente en la más importante e influyente del Estado. Y suponía que la forma económica de mediados del siglo XIX sería la definitiva. No pudo prever Marx que cuanto consideraba permanente sería, en realidad, no más que una fase relativamente muy breve de la historia humana.

La actual evolución sociológica nos muestra que las clases sociales, tal y como las concebimos hoy, se encuentran en franco período de desaparición. Y, además, casi todas ellas. Los acontecimientos futuros proyectan ya su sombra. En cierto modo cabe ya vislumbrar la forma de la sociedad del futuro.

No hace falta subrayar especialmente que la clase media, tal y como la conocemos, está afectada por una crisis extraordinariamente grave. Salta a la vista su agonía o, al menos, su movimiento de retroceso. El pequeño comercio y el pequeño artesanado, que constituyen la columna vertebral de esta clase, se encuentran, salvo contadas excepciones, en desesperada lucha contra los grandes comercios y las cooperativas, de una parte, y contra la expansión de la industria, de otra. Por añadidura, en un Estado conformado según el actual, la clase más poderosa puede aniquilar a la más débil al llegar casi a concentrar en sus manos el poder absoluto.

Por su parte, la sociedad rural se encuentra quizá en un mo-

vimiento de regresión, si cabe más impresionante, aunque ya que numéricamente era mucho más importante, es quizá menos apreciable que en la clase media actual, lo rápidamente que se está produciendo su decadencia. A este respecto las estadísticas hablan un idioma muy expresivo. Crece el número de las empresas marginales; aumenta el éxodo del campo, y en los Estados más «progresivos» el porcentaje de la población rural llega a poco más allá del diez por ciento, cuando no hará aún un siglo que el cincuenta por ciento de los habitantes de estos mismos países se ocupaban en faenas agrícolas.

Mientras que en el caso de las dos clases sociales precitadas la decadencia es cosa bastante sabida, pocos han sido los que han observado hasta ahora que también el obrerismo manual industrial, tal como fué creado en el siglo XIX, se encuentra en retroceso. Si cuantitativamente sería difícil demostrarlo, ello nada decía contra el hecho en sí, sino sólo contra la insuficiencia de nuestro sistema estadístico. Sin embargo, un estudio objetivo de la situación señalará que en muchas empresas aumenta el número de los trabajadores intelectuales, mientras los manuales—a pesar de las relativamente frecuentes buenas condiciones de vida—bajan de importancia. Sea aquí señalado que, incluso con mayor rapidez que el obrero manual, su antiguo antagonista, el capitalista individual, se encuentra igualmente en trance de desaparición.

Este fenómeno se precisará mejor por medio de ejemplos concretos. Si observamos una industria o una fábrica tal y como eran hace cincuenta años, encontraremos que su estratificación sociológica era relativamente sencilla. De un lado, se encontraba el empresario, el capitalista. En la mayoría de los casos, este empresario era una sola persona que dirigía su empresa o, al menos, la supervisaba. Del otro lado se encontraba, con la excepción de algunos técnicos, la gran masa de los obreros. Este es el cuadro que imaginaron Carlos Marx y los teóricos liberales del siglo XIX. Ya que, por otra parte, es sencillo—¿y a quién no le gusta pintar la realidad con sólo dos colores?—, fué utilizado dicho cuadro demasiado fácilmente como fundamento y justificación de concepciones que de ninguna manera se correspondían con los hechos.

Hoy cabe hablar de una comunidad social en casi todas las empresas que tienen alguna importancia económica. Ya no existe, claro está, la empresa en la que intervienen dos o, cuando más, tres factores. El capitalista individual es ya un caso raro. En su lugar aparecen dos nuevos elementos: el accionista y el obliga-

cionista, cuyos intereses no siempre coinciden. Además, existe todavía un tercer propietario: el Estado, el cual, a través de los impuestos, los decretos y las leyes, ejerce, al menos, tanta influencia sobre la dirección de la empresa como la que puedan tener los otros dos copropietarios. La única diferencia real entre ellos consiste en que el Estado es un copartícipe que, en las más de las veces, no corre riesgos. También ha alcanzado importancia decisiva el personal de dirección, los *managers*, es decir, especialistas altamente situados que ejercen la autoridad de que antes disfrutaba el capitalista individual. Su surgimiento ha de atribuirse, en gran parte, a la creciente especialización. Otro importante factor en la coparticipación social es la dirección técnica que se ocupa del proceso directo de la producción y de la venta de mercancías. Encontramos después los empleados administrativos, que presentan una estructura bastante compleja y cuya importancia cuantitativa se halla en constante crecimiento. Un fenómeno relativamente moderno es todo el servicio social, entre el que podemos incluir también a los novísimos especialistas de las «Human Relations» y a los psicólogos de la empresa. Hay que agregar también a los empleados de los sindicatos. Encontramos, además, a los capataces formados técnicamente y, sólo por último, lo que en el lenguaje corriente se llaman erróneamente «obreros».

En este cuadro, abocetado a grandes rasgos, se llega a la conclusión de que, con la evolución de la economía, se ha diferenciado sustancialmente el funcionamiento interno de la fábrica. Se ha producido así un desplazamiento del centro de gravedad, desde su forma bipolar de antaño a una coparticipación múltiple, en cuyo cuadro el centro de gravedad cae cada vez más del lado del personal técnico, la dirección técnica y las oficinas. Somos, pues, testigos de un cambio en el cual se prescinde del viejo concepto clásico de la clase obrera y de capitalista, y se camina hacia una nueva clase media funcional. Con el progreso de la automación y de la energía atómica, esta evolución alcanzará aún un mayor desarrollo.

Puede deducirse de todos estos síntomas que se está forjando un nuevo orden social, y que sería falso, por consiguiente, pensar para el futuro en las categorías a que nos habituamos desde nuestra juventud. Toda actividad que sólo tenga presente la situación actual y considere esta situación con carácter estable, será superada por los acontecimientos en un futuro relativamente próximo. Porque nos hallamos en una época sociológicamente dinámica.

El estudio económico nos ha dado ya a conocer que la estructura del futuro será una ordenación de la clase media. La evolución nos está llevando hacia una sociedad sin clases, que en modo alguno ha de entenderse en el sentido igualitario del marxismo. Porque incluso en una sociedad sin capas fuertemente marcadas se dan amplias diferencias que, como ya se ha dicho, son siempre saludables, ya que una estricta centralización y una uniformidad demasiado grande matan el espíritu. Lo mismo cabe decir, por supuesto, de aquellas diferencias tan profundas que hemos conocido con demasiada frecuencia en el siglo pasado.

Las diferencias deben juzgarse de distinto modo, según sean de naturaleza estática o dinámica. Antagonismos clasistas, insuperables e inamovibles—podríamos decir calcificados—, muestran una degeneración del cuerpo social. Cuando, por el contrario, las diferencias son pequeñas relativamente, se difuminan con facilidad las capas sociales, se produce entre ellas una constante ósmosis, tenemos entonces diferencias dinámicas que son sanas y naturales, ya que no sólo estimulan la ambición, sino que, además, prometen al trabajo su adecuada recompensa.

Hagamos aquí una observación. Los grandes conflictos de los que ya hablamos han desaparecido de la mayoría de los países europeos. Pero, por supuesto, no en todos. Hay todavía Estados en los cuales predominan las diferencias de clase más acentuadas. Son países que se han quedado a la zaga de los otros en la evolución sociológica. Si se quiere lograr una curación en estos países será necesario poner fin a estos extremos y forjar aquella equiparación que sea el punto de arranque de una solución constructiva. Del mismo modo a como es necesario nivelar el suelo antes de empezar una nueva construcción. El precio a pagar por ello no debe ser una revolución política, ya que ésta lleva consigo destrucciones injustificadas. El manejo acertado del timón puede alcanzar, en un tiempo relativamente corto y por un camino pacífico, lo que, de otro modo, se compraría al precio de grandes conmociones y de ríos de sangre inocente. Una vez más, esta situación depende del buen criterio de los gobernantes y de las *élites*. Sobre ellos cae la responsabilidad de la forma de la inevitable nivelación.

Esta evolución hacia una sociedad no clasista basada en la clase media la encontramos incluso en un país tan calificado siempre de capitalista como los Estados Unidos. Precisamente se ha operado allí una revolución incruenta que, desde 1932 a la actualidad, ha conseguido una interesante nivelación de las clases sociales. Bien es cierto que en Norteamérica existen aún gigantes industriales como la General Motors, la Aluminium Company, la Standard Oil of New Jersey o la General Electric. Pero lo que tiene más interés para nosotros no es la existencia o no de empresas, sino más bien a las relaciones de la propiedad que se dan dentro de ellas. Si leemos hoy las estadísticas norteamericanas deducimos que, año tras año, se ensancha la base de las grandes sociedades anónimas; es decir, que la importancia relativa de los grandes intereses está en retroceso, mientras crece de continuo el número de pequeños accionistas. Las sociedades han aprendido además, en general, que este ensanchamiento de su base es muy útil. Esta es la razón principal por la cual oímos hablar hoy tanto de la subdivisión de las acciones, esto es, de la reducción de su valor nominal. Además de ello se va extendiendo lentamente la práctica—como sucedió recientemente en la fábrica Ford—de limitar el número de acciones que, en caso de nueva edición de títulos, pudieran ir a parar a una sola mano. El mismo proceso se nos manifiesta en la reciente encuesta del Instituto Gallup, que dió por resultado que el noventa por ciento de los trabajadores norteamericanos no se pueden calificar ya de proletarios, sino de hombres de la clase media. Vemos, pues, cómo ha empezado ya una desaparición de los llamados antagonismos de clases, por el juego de las fuerzas naturales, una fusión de las capas sociales y, con ello, un resurgimiento de una sociedad sin clases, que no está reducida al mínimo común denominador, sino que se sitúa a mitad de camino entre los extremos.

Si las nuevas posibilidades económicas llegan a utilizarse adecuadamente, la evolución puede acelerarse mucho y afirmarse sus resultados. Pero es importante no sólo darse cuenta del curso histórico, sino también dirigirlo con sano espíritu hacia el bien común.

Debemos advertir con claridad que la sociedad sin clases del mañana puede manifestarse bajo dos signos totalmente diversos. Puede tener un carácter de libertad. Puede también conducir a la peor de las tiranías, sustituyendo la deseable igualdad dentro de la diversidad por un igualitarismo autoritario. Nuestro gran

problema fundamental plantea la alternativa de que queramos tener una sociedad libre de individuos independientes o bien una nueva forma de servidumbre que impedirá el pleno desarrollo de la persona. No existe una tercera solución.

Así, pues, hemos vuelto de nuevo a la cuestión fundamental. Vemos en qué dirección evoluciona un proceso que en sí es muy deseable. Pero dependerá de nosotros mismos el darle el contenido acertado, o dejar que por nuestra culpa sea dominado por el espíritu de la esclavitud. He aquí, pues, el problema cardinal de la política social del futuro. El objetivo de nuestros planes y de nuestros trabajos tiene que ser, por tanto, el de conseguir que en el Estado del futuro la mayor cantidad posible de gente lleve una existencia libre e independiente, teniendo parte en la propiedad de los medios de producción y pudiendo organizar su vida a su gusto dentro del marco de los intereses de la comunidad.

DISTRIBUCIÓN DE LA PROPIEDAD

Uno de los elementos más importantes de la libertad es la propiedad. Quien posee propiedad—por muy pequeña que sea—dispone también de un poco de independencia. El mero asalariado no puede ser por completo dueño de todos sus actos. Para que el hombre sea realmente libre, ha de tener la sensación de que, por lo menos, en cada instante puede ofrecerse a un patrón o a otro, sin temor a consecuencias inmediatas para sí y para su familia. Entendemos por patrono no sólo al empresario; el Estado puede serlo también. Porque justamente frente a él se alza una sana y fuerte oposición que en ciertos casos adquiere singular importancia. Si en un Estado la propiedad se encuentra en pocas manos, la libertad corre peligro. Porque mientras participa así en ella un número menor, la mayoría ha de vivir en dependencia en el sector económico. La duración de un saludable sistema político depende, por tanto, esencialmente, de la máxima repartición posible de la propiedad.

Este conocimiento teórico ha de luchar con muchas dificultades de orden práctico. Carlos Marx creía en una concentración de la riqueza en pocas manos, a consecuencia de la evolución económica. Pero la realidad de nuestro tiempo nos ha enseñado otra cosa. Cuanto más pobre sea la economía, tanto más restringido será el círculo de quienes puedan calificar de propios los medios

de producción. Pero si, por el contrario, es rica y activa, tanto más grande será la posibilidad de distribución de la riqueza a todas las clases. Hemos utilizado premeditadamente la palabra «posibilidad». Porque, naturalmente, no existe la seguridad. Esta potencia sólo puede convertirse en acto cuando por parte de la sociedad se lleva a cabo una política consciente de aquélla.

Esta conclusión nos abre grandiosas perspectivas sociales para el futuro. Cuando la era atómica y la cibernética hayan ampliado el horizonte de nuestra economía, se darán entonces las premisas para una generalización de la propiedad de los medios de producción, siempre que se aspire a este objetivo enérgica y conscientemente, a pesar de todos los obstáculos que son de esperar.

La realización práctica de este pensamiento alcanza a diversos sectores. Considerada en su esencia, propiedad es participación en la tierra y participación en los medios de producción. La pura finanza es lo uno o lo otro sólo en potencia. Pero no es nada en sí misma.

La tierra puede utilizarse para vivir sobre ella o para explotarla económicamente.

En los últimos tiempos se ha convertido con frecuencia en hogar propio. Lo que se ha hecho ha sido, sin embargo, insuficiente. Pero no debemos ser, sin embargo, demasiado severos. Ciertamente que con los medios disponibles pudo realizarse realmente algo más y mejor. Pero no deben olvidarse las dificultades que hubo, que no consistieron sólo en la limitación de los medios. En nuestra arquitectura industrial de hoy tenemos que contar también con la limitación del espacio. Mucho se ha hablado contra los grandes edificios de viviendas construídas por los ayuntamientos socialistas. En pura teoría, estas críticas estaban justificadas. Porque los grandes bloques de viviendas no se concilian con una auténtica libertad. Pero si lo consideramos desde un punto de vista puramente práctico en relación con la estructura social de nuestro tiempo, no pueden condenarse los esfuerzos de los últimos decenios. Hoy en día se trata todavía de asegurar al trabajador un alojamiento que esté medio de acuerdo con la dignidad humana y lo más próximo posible al lugar de su trabajo. Pues el transporte de ida y vuelta hacen ilusoria en muchas regiones cualquier limitación de la jornada laboral. En la Alemania Occidental existen hoy muchos seres humanos que, en teoría, trabajan ocho horas diarias; pero si les añadimos las que emplean para ir a su trabajo y volver, nos encontramos con trece y hasta

catorce horas reales. Una situación que apenas se diferencia de la del período más tenebroso del capitalismo liberal.

Puede llevarse a cabo aquí una indudable transformación para el futuro. Los ejemplos concretos que hemos señalado nos muestran las tareas de planificación que se nos ofrecen. Las incalculables fuentes de riqueza que nos crea la fisión del átomo y la ampliación de las posibilidades productivas permitirán la descentralización de las industrias, es decir, su alejamiento de las ciudades. Ciertamente significa esto, ante todo, una mayor inversión de capital y múltiples dificultades técnicas. Por su propio impulso, las empresas intentarán permanecer en los presentes centros industriales. Se aducirán con este fin innumerables y buenos argumentos de carácter económico y de todo orden. Si se deja actuar ilimitadamente al libre juego de las fuerzas, las industrias de la era atómica se concentrarán de nuevo en las grandes ciudades, tal y como hicieron en la época del vapor. De ahí la importancia de una decisión radical y de una planificación a largo plazo. Si se reconoce que el hogar propio es fuente de libertad y de independencia y que es de difícil viabilidad dentro de nuestras actuales ciudades, se tomará inmediatamente la decisión de descentralizar las industrias con ayuda de la energía atómica y, pese a las más diversas oposiciones, construirlas en aquellas comarcas en las que sea posible a los copartícipes sociales poseer hogares unifamiliares propios, evitándoles así la obligación de pasar toda su vida en un bloque de viviendas apiñados con otros muchos como elementos sin libertad.

Mostremos a este respecto algunos ejemplos prácticos tomados de Norteamérica. Si hoy en día cabe calificar de elemento satisfecho a un amplio sector de la clase obrera y de los empleados estadounidenses, ha de atribuirse este conocido fenómeno al establecimiento de nuevas industrias, lejos de los actuales centros de producción, llegando con ello a crearse nuevas ciudades modernas de tipo medio. La planificación ha sido inspirada aquí desde el principio por el pensamiento de la casa propia. Podría replicarse ciertamente que esto es sólo posible entre los ricos americanos, pero no entre nosotros, pobres europeos. Insistamos, por el contrario, en que en la perspectiva del futuro este argumento no es consistente, pues precisamente la energía atómica y la automación aportarán a Europa más riquezas que a otro continente cualquiera. Porque disponemos de obreros más cualificados y de más recursos que el resto de la humanidad.

Sobre la distribución progresiva de la propiedad en los medios de producción se escuchan continuamente opiniones pesimistas. En particular, y sobre la base de experiencias precedentes, se considera impracticable la idea de una propiedad de acciones en manos del trabajador.

Estos argumentos son injustificados. Como ya se señaló con anterioridad, en una economía floreciente se generaliza la tendencia a la propiedad; pero en una economía restringida, vamos siempre al encuentro de la concentración. Puesto que ahora nos hallamos en vísperas de una grandiosa evolución económica, ha llegado, pues, el momento de dar los pasos necesarios para facilitar a las masas el que tengan parte en los medios de producción. Para ello es preciso, naturalmente, proceder a una amplia reforma de las sociedades anónimas, y en especial fomentar la creación de pequeñas acciones y proteger los derechos e intereses de los que las adquieren con sus ahorros.

Desde un punto de vista sociológico, esta distribución de la propiedad será preferible a una nacionalización de la misma. La experiencia práctica ha demostrado que la dirección estatal de una industria ha conducido casi siempre a su burocratización. Esto tiene la inmensa desventaja de que los nuevos dueños son incontrolables. Y, bajo el pretexto de representar a la comunidad, se pueden permitir casi todo. De ahí que en muchos casos la nacionalización no suponga progreso alguno. Naturalmente, pueden darse también consideraciones económicas que la justifiquen.

Debemos aplicar, en todo caso, el principio de subsidiaridad, que determina que ahí donde las fuerzas privadas sean demasiado débiles o inadecuadas, la comunidad tiene el deber de intervenir.

EL TIEMPO LIBRE Y SU APROVECHAMIENTO

Con demasiada frecuencia se consideran los acontecimientos venideros con verdadero temor. Los sindicatos—y últimamente el ala izquierda de las Trade Union Councils de Inglaterra—quieren vetar al futuro. Parecen no comprender que, en virtud de una política apropiada, estamos en vísperas de la consecución de uno de los más grandes anhelos de los trabajadores: la reducción esencial de la jornada de trabajo, con la conservación, e incluso la mejora, de las retribuciones. Una revolución del maquinismo bien planeada hubiera debido conducir a un primer paso en la misma

dirección, acabando así ampliamente con el paro obrero. Este objetivo, o no se ha alcanzado o sólo se logró insuficientemente. Y no cabe duda que existe el peligro de que en la era atómica surja también una disminución de los puestos de trabajo si no se establece a su debido tiempo una limitación de la jornada laboral, justificada por el aumento de las posibilidades productivas.

Una política dirigida en este sentido puede contribuir provechosamente a la creación de miembros de la sociedad auténticamente libres. Porque independencia es libertad de residencia. Y esta última puede conseguirse ampliamente por la reducción del tiempo laboral. Pero esta evolución no es, ni segura, ni forzosa. A los amos de nuestro actual camuflado orden feudal se les puede ocurrir con demasiada facilidad monopolizar la configuración del tiempo libre. Mucho se ha dicho en Occidente—y ya se practica en los países comunistas—que las horas que deja libre el trabajo pertenecen al Estado. A este respecto debe aclararse que quien hoy dice «Estado», sólo en rarísimos casos habla de la «comunidad». Porque el Estado, en su forma actual, es casi siempre el gobierno directo o indirecto de una clase privilegiada. Tanto más despótico, además, cuanto más anónimo, llegando ya muy a menudo en las Constituciones contemporáneas a no tener ningún adecuado contrapeso. Frente a ello, ha de afirmarse terminantemente que la configuración del tiempo libre es de la exclusiva competencia del individuo. El hombre tiene el derecho inalienable de disponer libremente de su tiempo, en el marco de sus obligaciones generales. La colectividad—Estado, sindicatos, etc.—puede y debe ofrecerle toda clase de posibilidades para utilizar su tiempo libre. Pero este ofrecimiento no debe obligar en ningún caso a una aceptación.

Ha de señalarse a este respecto que precisamente el aumento del tiempo libre constituirá un factor importante en la unificación de las clases sociales. La esencia del lujo consiste precisamente en disponer de tiempo y en contar con medios para hermosearlo. Bien dirigido, el período futuro aportará ambas posibilidades. Con el aumento de la productividad se elevará sustancialmente el *standard* de vida, y un mayor tiempo libre permitirá la utilización subsiguiente de estas ventajas. Pero todo ello con la condición de que una política equivocada no invalide lo conseguido. En esta perspectiva, una buena parte de la responsabilidad recae sobre la escuela, la educación y la vida cultural. De su colaboración bien concertada puede y debe derivarse que el tiempo ganado se llene

adecuadamente, dando con ello, en especial a la vida espiritual de las naciones, un insospechado impulso.

ENERGÍA ATÓMICA, AUTOMACIÓN Y OCUPACIÓN TOTAL

De igual modo se plantea el problema de la ocupación total y de la seguridad en el empleo. Repetidamente en los últimos tiempos los dirigentes laborales han expresado la inquietud de que la automación y la energía atómica pueden provocar un extenso paro obrero. No cabe duda que la rebelión inglesa contra la máquina, de la que ya hicimos mención, ha de atribuirse, ante todo, a este temor, así como otras manifestaciones de angustia en el ámbito de la clase obrera de Europa y de los Estados Unidos. Con los ejemplos de la historia a la vista podrá esta inquietud no carecer de fundamento. Por otra parte, una reflexión realista demostrará que sólo está justificada con ciertas reservas. Bien es cierto que un cambio social abandonado al libre juego de las fuerzas naturales o dirigido por los intereses privados conduciría a un paro obrero progresivo, aunque estuviera condicionado temporalmente. Pero una ordenación bien concebida puede alejar este peligro. Porque la ampliación de nuestro horizonte económico y la reducción del tiempo laboral crearán un gran número de nuevos centros de trabajo. Por supuesto, esta política obligará a un nuevo sistema de educación. Incluso así debe instaurarse paso a paso la nueva era y no dejarla a merced del azar.

Si el Estado reconoce el derecho al trabajo como derecho a la vida, e inspira fundamentalmente toda su política en evitar el paro obrero, este empeño se consumará satisfactoriamente con la ayuda de las grandes posibilidades del futuro. La única preocupación justificada en cierto modo será la del déficit de técnicos y de obreros especializados, durante el período de transición.

POLÍTICA FAMILIAR

El tiempo futuro se caracterizará también por su adecuada y justa política familiar. En el actual orden económico, la familia suele ser sacrificada con frecuencia. Existen secretamente indudables preocupaciones maltusianas. Hay siempre un gran número de incorregibles pesimistas que temen una superpoblación de la tierra. No es preciso insistir en que esta miope concepción no está

justificada por las actuales perspectivas. Hace daño, además, a la familia la necesidad que la mujer tiene de trabajar. Son muchos los que afirman que las exigencias crecientes, la compra del aparato de televisión, de la motocicleta y del automóvil, constituyen la causa principal de esta situación. Esto sería verdad sólo en parte. Por lo demás, sería equivocado oponerse a la elevación del nivel de vida, que es una de las manifestaciones de la actual evolución. Es ésta una realidad con la cual ha de contarse y que es inconmovible. Pero además existe un segundo hecho de más grave trascendencia. Nos referimos a que el productor, es decir, el hombre en sus años de capacidad laboral, no sólo ha de mantenerse a sí mismo y a su familia, sino también al creciente número de ancianos e inválidos y al extenso e improductivo aparato burocrático. Para conseguir la elevación simultánea del nivel de vida de todos estos elementos han de sobrecargar de tal modo al trabajador, que los aumentos de salario, a simple vista plenamente eficaces, desaparecen casi totalmente en la práctica. De ahí que el productor no pueda subsistir sin el auxilio de su cónyuge.

Está claro que este fenómeno constituye un problema social de primer rango. De una parte, los felices progresos de la Medicina conducen a un aumento permanente del porcentaje de las viejas promociones en el censo total de la población. Bien es cierto que esta situación se contrarresta parcialmente gracias a que la edad senil se retrasa considerablemente. Pero la compensación no es total, especialmente cuando las cifras de nacimientos se mantienen iguales o incluso disminuyen. Por añadidura, en el orden político actual la burocracia sigue aumentando en progresión aritmética. Nos encontramos, pues, en el curso de una evolución. Por otra parte, y a consecuencia del trabajo de ambos cónyuges, se descuida a la juventud precisamente en su edad más trascendente. Esta situación conduce a problemas siempre graves, sobre todo al peligro que amenaza al orden y a la sociedad por la manifestación epidémica de anárquicas revueltas juveniles—como, por ejemplo, los «Halbstarken», los «Teddy Boys» o los «Juvenile Delinquents»—. Hemos de tener bien presente que estas manifestaciones sólo constituyen los primeros síntomas de algo que se nos viene encima si no adoptamos a tiempo las medidas oportunas.

Con aparente razón se dirá a este respecto que estos hechos tendrán poca repercusión en el caso en que la aplicación de las nuevas fuentes de riqueza creen una compensación. Pero esto no bastará. Porque el lastre de los elementos improductivos de la

sociedad puede crecer proporcionalmente, y el alza ulterior del *standard* de vida conduciría nuevamente al desequilibrio entre matrimonios con o sin descendencia, cuyo temor ante los hijos sería comprensible.

Esta situación sólo puede resolverse gracias a una política familiar dirigida consecuentemente. Cierto que el desarrollo de la casa propia será un factor importante. Pero, además, en el establecimiento de salarios debe crearse una compensación en favor de las familias numerosas, mucho más elevada que la vigente hasta la fecha. Está claro que esta política sólo es posible a través de la comunidad, y no debe abandonarse a la iniciativa privada. El resultado de todo ello consistirá en el establecimiento de una proporción saludable entre las diversas edades, poniendo con ello fin a la sobrecarga de los trabajadores. Al propio tiempo se justificará la esperanza de que una vida familiar fortalecida, proporcionará a la juventud un freno interno que pueda conjurar los peligros a que está expuesta una parte de la generación venidera.

SEGUROS SOCIALES

Estas reflexiones sobre la política familiar nos llevan al terreno de los seguros sociales. No cabe duda que hoy en día se ha creado mucho de bueno en este aspecto. Pero si, no obstante, los interesados con razón se sienten insatisfechos, es debido casi siempre a que los Institutos de Seguros Sociales se van burocratizando y politizando progresivamente. En más de uno de los países progresistas de Europa las «Cajas» se han convertido en un Estado dentro del propio Estado, en organizaciones con un fin propio, que han crecido gigantescamente. Funcionan en forma de sociedad anónima, cuyo objetivo principal consiste en la ampliación del propio poder y de la riqueza de la institución regida por ella. De ello se deriva principalmente que con el alza de costos disminuyen los servicios, mientras que simultáneamente el lujo de la burocracia reinante recuerda la decadencia de la época feudal.

Estos notorios excesos conducen a una irritación creciente. Existe el peligro de que la justificada reacción se salga de madre, destruyendo lo irrecuperable. Más acertado y más eficaz sería configurar los seguros sociales de un modo mucho más despolitizado y, en especial, más directamente en contacto con el pueblo. El peligro de la centralización actual, sobre todo en este terreno, consiste en que ninguna empresa «mamut» puede ser ya vigilada

por sus miembros. Con ello, los asegurados pierden toda influencia, que viene a parar a las manos de la burocracia. Pero si, por el contrario, se descentraliza el sistema, es decir, se distribuye en administraciones autónomas locales, el individuo verá las cosas claras y participará así en un control «democrático» en el mejor sentido de la palabra.

La creación de autonomías en el organismo de los seguros sociales no significa atomización. Porque sólo ya por meras razones económicas será necesario crear organismos superiores comunes que supervisen a las corporaciones locales y ejerzan una función de equilibrio.

De esta manera se conseguirá armonizar ampliamente la seguridad y la libertad, cosa que hasta ahora se considera con demasiada frecuencia como imposible.

DESCENTRALIZACIÓN INDUSTRIAL Y EL PROBLEMA DEL AGRO

Ya hemos hecho notar que uno de los signos más significativos de nuestro tiempo consiste en la quiebra de la sociedad rural y el éxodo del campo. Este proceso está conectado con las circunstancias económicas del presente. De continuo resalta la diferencia de precios entre la industria y la agricultura, siempre en favor de la primera. Con la excepción de períodos de tiempo excepcionalmente cortos—años de guerra y primeros años de postguerra—, el *standard* de vida del campo es inferior al de la ciudad. Por consiguiente, a nadie asombrará que la generación joven abandone progresivamente el solar paterno, con objeto de encontrar medios más fáciles y productivos de vida.

Esta diferencia entre campo y ciudad, entre agricultura e industria, ha de atribuirse no sólo a la decreciente significación del campo, en relación con el otro factor. Se debe también a que la producción masiva de productos agrícolas en territorios de Ultramar poco poblados presiona fuertemente sobre el mercado mundial y con ello sobre el nivel de los precios de cada país, a pesar de aduanas y de contingentaciones.

Es éste un proceso que puede combatirse temporalmente con paliativos, subsidios y otras medidas artificiales. Pero por este camino no encontraremos una solución estable. Esta solución ha de tener carácter fundamental y orgánico si no queremos que, a pesar de todos los esfuerzos, se hunda más aún el campesinado europeo.

Desde un punto de vista sociológico, el sector de la población que vive de la agricultura no sólo es el factor conservador de la estabilidad en la comunidad, sino también el mejor escudo de la libertad. Su pérdida constituiría un golpe irreparable para el Estado y para la sociedad. Pero, por otra parte, no puede ejercer su función si el campesino—como muestra la evolución actual—se proletariza y desciende de su situación anterior de clase media a los estratos inferiores de la sociedad.

También aquí puede dar soluciones orgánicas la revolución bien dirigida de la energía atómica y la automación. Pero ha de tenerse bien presente que en Europa será muy difícil elevar de tal modo las rentas agrícolas, que aseguren un alto nivel de vida, con la excepción de ciertas empresas de horticultura y otros campos muy especializados. Tal y como ya quedó señalado al tratar del problema del hogar propio, la descentralización bien concebida de las industrias en comarcas agrarias puede facilitar los ingresos complementarios que equipararán totalmente el nivel de vida del campo al de la ciudad, mientras se facilita al habitante del campo las ventajas del propio terruño y del sano ambiente. Por lo demás, el acortamiento de la jornada laboral facilitará esencialmente este proceso. De esta manera se pondrá un freno a la marcha ascendente de la proletarización, e incluso, en ciertos casos, puede contarse con un movimiento de retorno en las corrientes de la población hacia el campo.

Lo mismo puede acontecer con el problema que se le plantea hoy a la clase media, siempre y cuando sea dirigido y resuelto adecuadamente. La clase media se hunde hoy debido en gran parte a que, a consecuencia de la centralización y de la despoblación de los territorios comprendidos entre las grandes metrópolis, disminuyen constantemente las posibilidades de trabajo para las pequeñas vidas independientes. Cierto que todavía hay sitio en la economía moderna para el pequeño comercio y para el artesano. Pero sólo podrán florecer sí, en lugar de la concentración de riquezas en unos pocos puntos, se consigue una distribución más uniforme sobre la totalidad del territorio.

La política social de esta generación y de la siguiente será de gran importancia para el futuro de la Humanidad. El cambio político-económico, con sus repercusiones universales, también influirá profundamente sobre nuestro orden social. No sería realista creer en la creación de un orden social absolutamente justo. En tanto que los hombres sean hombres, la justicia absoluta seguirá

siendo un objetivo al que se ha de aspirar, pero que nunca se llegará a alcanzar por completo.

Pero rara vez habrá habido una época en la que con un claro conocimiento de la situación se haya podido hacer más por la paz social. Es necesario, además, abordar el problema con buena fe, formarse una clara idea del objetivo a alcanzar y emplear adecuadamente los medios técnicos y jurídicos existentes. Exigir esto no parece demasiado. Sobre todo si no se tienen en cuenta solamente las obligaciones internas, sino que se tienen presentes también las graves consecuencias que nos amenazan si nuestra generación deja de mantenerse fiel a su clara y notoria misión.—OTTO DE HABSBURGO.

LA LUCHA POR ARGENTINA

Entre todas las estructuras políticas totalitarias de nuestro tiempo, la creada en Argentina por Juan D. Perón es una de las más confusas y peor conocidas. La falta de completas y fidedignas fuentes de información es escandalosa todavía ahora, un año después de la caída de Perón. De ahí la atención y estimación que, en principio, merece el esfuerzo de Mr. Arthur P. Witaker (1). Mr. Whitaker ha logrado dar sentido y aparente veracidad a una miríada de datos dispersos y a veces contradictorios. Ello no hubiera sido posible sin su profundo conocimiento de especialista en problemas hispanoamericanos actuales. «Las raíces, tanto del régimen de Perón como de la oposición a él—nos advierte en la introducción—, calan hondo en el pasado argentino». Ahora, Mr. Whitaker ha podido limitarse a escribir una especie de capítulo final a su obra anterior (2).

El puntual y concienzudo librito se divide en tres partes. En la primera se expone y analiza someramente la peripecia argentina desde el 16 de junio de 1955 hasta el 1 de diciembre del mismo año (fracasada rebelión de junio, discurso conciliatorio de Perón y proclamación del fin de doce años de revolución, réplica de Arturo Frondizi—jefe del partido radical ,que, según Perón admitió en 1954, compartía con el peronismo la opinión argentina—, la triunfante revolución de septiembre de 1955, la subrogación de Aramburu en la Presidencia provisional, la devolución de *La Prensa* a su antiguo propietario, don Alberto Gaínza Paz). En la segunda se estudian las clases sociales (oligarquía, clase media y «descamisados»), los grupos de poder (fuerzas armadas, C. G. T., oligarquía, Iglesia Católica) y los partidos políticos (peronismo —hombres y mujeres—, Unión Cívica Radical, demócratas cristianos—Partido Cristiano Demócrata y Unión Federal Cristiano Demócrata—, socialistas y comunistas) en la Argentina actual. En la

---

(1) ARTHUR P. WHITAKER: *Perón's fall and the new regime: Argentine Upheaval.* New York, Praeger, 1956.

Es el número 1 de *The Foreing Policy Research Institute Series*, de la Universidad de Pensylvania, pero, aunque discutido en grupo, refleja sólo las opiniones del autor.

(2) ARTHUR P. WHITAKER: *The United States and Argentine.* Cambridge, Harvard University Press, 1954. Del mismo autor: *The United States and South America: the Northern Republics.* Cambridge, Harvard University Press, año 1948.

tercera se considera la política exterior argentina en los mismos turbulentos meses, especialmente desde el punto de vista de los Estados Unidos (3). Y en las tres partes se subraya la importancia del levantamiento argentino por sus implicaciones internacionales y por su interés para los estudiosos del totalitarismo como problema mundial (en este sentido se citan, ya en la introducción—y en la primera página del texto—las propias palabras del General Lonardi el 23 de septiembre, en el que atribuye el triunfo de su causa al amor del pueblo por la libertad, al sentido del honor y al abnegado sacrificio).

(Hay, además, dos valiosos apéndices: Una cronología fundamental del peronismo y una serie de «documentos» del levantamiento: capitales fragmentos de los discursos de Perón, Frondizi, Lonardi y Aramburu, y declaraciones de la C. G. T.—rechazando la dimisión de Perón—y del partido peronista—llamamiento a «otro 17 de octubre»—.)

Para Whitaker, muchas de las subyacentes causas de las dificultades argentinas «no son peculiares de aquel país, sino que son las mismas de otros países en distintas partes del mundo» (pág. 42). Otras son peculiarmente vernáculas y de ascendiente conocido. «La llamada «revolución social» confirió efectivamente algunos beneficios a los descamisados; pero políticamente el régimen de Perón fué completamente pernicioso desde el principio, y empeoró año a año. Era una tiranía casi totalitaria, que se burlaba de los ideales democráticos que pretendía servir. Suprimió todas las libertades, empezando por la libertad de expresión, desjarretó los partidos de oposición y desarrolló una nueva oligarquía de su creación» (págs. 3-4). La caída de Perón ofrece al autor una indudable analogía con la de Rosas: «Históricamente, lo más sorprendente de esta rebelión no es el haber derribado el régimen, de diez años, de Perón, sino el haber terminado setenta años de dominación del resto del país—«el interior»—por Buenos Aires.

Hasta la federalización de la ciudad de Buenos Aires, aún en 1880, muchas de las más importantes decisiones de la vida pública argentina habían sido impuestas a la ciudad por «el interior», pero desde entonces la regla había sido que «como va Buenos Aires, va la nación». La revolución de septiembre de 1955 restableció la antigua modalidad, inclusive hasta el punto de que el «tirano» Perón

---

(3) Para una enjundiosa y reciente exposición de conjunto, en una obra general, DONALD E. WORCESTER AND WENDELL G. SCHAEFFER: *The Growth and Culture of Latin America*. New York, Oxford University Press, 1956, esp., páginas 891-898.

fué derribado, como su antecesor político el tirano Rosas lo había sido en 1852, por el interior, aunque ambos tenían aún firme control de Buenos Aires» (págs. 28-29). Mr. Whitaker aventura una profecía: «Podemos concluir, pues, a la luz de la breve actuación de Lonardi, que el Gobierno Provisional actual, como las dictaduras militares de 1930 y 1943, durará probablemente más y hará más de lo prometido al principio, pero que no intentará perpetuarse en el Poder, como ambos hicieron» (pág. 40). Compara a Perón con otros dictadores contemporáneos, especialmente con Getulio Vargas (pág. 98). (Respecto a la polaridad encarnada por Aramburu y Kubitschek, v. págs. 118-119). A Lonardi, por el contrario, lo asemeja a Grant (Córdoba en vez de Appotomattox, y Perón en lugar de Lee) (pág. 33), y lo contrasta con Perón (pág. 38).

Mr. Whitaker concede especial atención a las disensiones internas que provocaron la sustitución de Lonardi por Aramburu, en la que representó un considerable papel el grupo de Mario Amadeo y Juan Carlos Goyeneche (págs. 48 et seq.) (Respecto al cambio de posición de Amadeo frente al Panamericanismo, v. pág. 114.) En el apéndice 2 se incluyen dos «documentos» explicativos: «Aramburu suplanta a Lonardi» (pág. 164) y «Por qué Lonardi fué derribado» (pág. 165). Y, en general, sostiene que la razón fundamental fué la preservación de una posibilidad de democracia futura. La buena intención y la honradez de Aramburu parece ser que no es puesta en tela de juicio por nadie (4). Se refiere también el autor, como no podía menos, a la nueva contribución argentina al Derecho Constitucional de la Revolución, «al cual las revoluciones de 1930 y 1943 contribuyeron ya con importantes capítulos» (página 45, núm. 16).

Mas para Mr. Whitaker el futuro argentino está fundamentalmente en la actuación de los partidos. «Los defectos de estos partidos fueron un factor primordial en la apertura del camino para Perón hace una docena de años. ¿Son ahora más capaces de contender con la apenas menos difícil situación ante la que se encuentra su país hoy?» (pág. 54). En las fuerzas armadas, el ejército está cortado por el patrón alemán, y tiende al autoritarismo (Aramburu es una de las excepciones); la marina y las fuerzas aéreas, por el patrón británico y norteamericano (págs. 66 et seq.). «Siguiendo el ejemplo sentado por los revolucionarios antidemó-

(4) Un ejemplo ilustrativo: *New Danger in Argentina*, en *The Saturday Evening Post*, November 17, 1957. Sobre el reciente triunfo de los «gorilas» sobre los generales Uranga y Bengoa: *Deadly Duel of Ideas*, en *Newsweek*, December 3, 1956 (y, más escuetamente, en *Times* de la misma fecha).

cratas, tanto en Argentina como en otros países, en los años 1920 y 1930, Perón empezó por intentar destruir el sistema de partidos políticos del país» (pág. 77). La Unión Cívica Radical es ahora, con mucho, el más fuerte de los cinco partidos no peronistas, hecho admitido ya por el propio Perón, como queda dicho, en 1954, y «es virtualmente cierto que va a representar un papel muy importante en la vida política de Argentina en los años que se avecinan, cualesquiera que sean los elementos que controlen el gobierno y las directrices que sigan. Siempre, desde su establecimiento, en 1892, el partido radical ha sido o el principal partido de oposición o, como desde 1916 a 1930, el partido del Poder» (página 79). Sin embargo, es muy heterogéneo y parece que se ve amenazado por una posible escisión de sus miembros, que han adoptado posiciones distintas y divergentes en puntos de capital importancia. Después de su bastante detallado análisis de la perspectiva actual, Mr. Whitaker cierra la segunda parte de su libro con esta conclusión: «Es muy posible que ningún partido o coalición firme de partidos disponga de una mayoría en Argentina por algún tiempo y que el país sufra la plaga, como su inmediato vecino, Chile, y Francia la han sufrido largamente, de un sistema de múltiples partidos. En Argentina la perspectiva de estabilidad política bajo un régimen democrático no es muy prometedora, al menos en el inmediato futuro» (pág. 90).

Por lo que se refiere a las relaciones internacionales, Mr. Whitaker señala el hecho de que, a partir de la segunda guerra mundial, los Estados Unidos han sido la nación extranjera más importante para Argentina, posición mantenida hasta entonces, y por más de un siglo, por la Gran Bretaña (las inversiones norteamericanas en Argentina se estiman en unos cuatrocientos millones de dólares). Señala cuatro «factores básicos» en las relaciones entre los dos países: la gran distancia (una de las explicaciones de la orientación de la Argentina hacia Europa), la de semejanza cultural, la similaridad funcional competitiva (política y económicamente) que recoge el dicho de que los argentinos son los yanquis de Sudamérica y el aislamiento tradicional argentino (frente al internacionalismo—o imperialismo de los Estados Unidos). «El grupo a que Argentina pertenece—dice en la pág. 94—se compone, naturalmente, de los veinte Estados hispanoamericanos que, pese a todas sus diversidades e internas diferencias, han actuado como un bloque con acrecentada frecuencia en la pasada docena de años. Un símbolo de su creciente unidad es su decisión, anunciada en octubre de 1955, de erigir en la «United Nations Plaza», de Nueva York, el edificio

de un club para sus delegados ante las Naciones Unidas» (página 94) (5). Finalmente, analiza los problemas de orden económico (comercio, inversiones, ayuda económica), militar y político que hay planteados entre los dos países, y que, en gran medida, van a depender de que «el nuevo Gobierno argentino ponga en práctica las ideas que su consejero económico, Raúl Prebisch, ha desarrollado ya teóricamente en la ECLA» (pág. 132) (6). (De pasada, había analizado ya problemas concretos, como el del petróleo (páginas 11 et seq.) y el de la Antártida (pág. 103), confirmando, por cierto, el principal objetivo de la expedición de Byrd en noviembre de 1955.)

Muchas otras consideraciones merecería este enjundioso libro, un magnífico ejemplo de aquel modo de escribir la historia al revés que expone el sabio personaje de *Gog*. Porque, en verdad, es el presente el que proyecta su luz sobre el pasado y le da sentido. De esta manera, el pasado refluye de nuevo sobre el presente, poderosamente, y capaz de enderezar entuertos. De los entuertos argentinos parece que no hay por qué eximir a su verdadero hacedor y pontífice. Una vez más, la historia se va a arrogar el papel de juez inapelable, como gustaba de subrayar Hegel.—CARLOS PEREGRÍN OTERO.

---

(5) Hay una importante alusión al «hispanoamericanismo» en la página 108. Por el contrario, en la página 63, y por razones bien explicables, se baraja absurdamente a la Hispanidad con cosas completamente ajenas, lo que es muy de lamentar, sobre todo porque de ello no puede culparse enteramente al autor ni a la generalizada opinión americana. A España se alude múltiples veces, muchas de ellas, las más, con indudable acierto.

(6) U. N. Economic Commission for Latin America.

ASPECTOS DE LA ECONOMIA ESPAÑOLA EN 1956

Como en años anteriores, y en a fecha que ya es tradicional, 10 de enero, el Banco Central de Madrid ha publicado su «Estudio Económico 1956».

El Estudio Económico contiene un análisis de los principales aspectos de la economía española en el año 1956, con algunas observaciones sobre la situación de la economía mundial en el ejercicio, complementadas por un examen de lo que se ha venido en llamar «el milagro alemán», y de los esfuerzos frustrados de Chile para reforzar su desarrollo económico mediante la inflación. El «Estudio Económico 1956» contiene un análisis de la ayuda norteamericana, con cálculos numéricos sobre el importe de la contrapartida en pesetas, así como de los gastos de los Estados Unidos en España.

En conjunto, se trata de una investigación de 257 páginas y de unos 200 cuadros estadísticos, abarcando prácticamente la totalidad de la vida económica del país. Por su contenido y extensión es quizá el trabajo más completo y concienzudo que sobre la economía española se publica en España, no siendo menos de alabar la rapidez de su publicación, que supone un gran esfuerzo, ya que analiza lo que ha sido económicamente el año 1956, apenas iniciado el nuevo año.

Los avances económicos hechos en 1956 fueron impresionantes. Las entradas fiscales aumentaron en un 2,6 por 100 en 1955 y en 6,2 por 100 en 1956. Las entradas por concepto de impuestos lograron lo que el informe califica de «aumento sorprendente», de 31.611 millones de pesetas en 1955 a 37.158 millones en 1956.

La producción de energía eléctrica subió de 11.922 millones de kWh. en 1955 a 13.700 millones de kWh. en 1956. Mirando retrospectivamente, vale recordar que la producción de energía eléctrica en 1951 fué de sólo 8.548 millones de kWh.

La producción agrícola aumentó en un 3,8 por 100, y la industrial, en 8,2 por 100 durante 1956, lo que refleja el avance de la industria dentro del complejo económico español. La nación ya no depende sólo de su trigo y naranjas.

Las escuetas cifras, tales como las de producción de cemento, muestran que en 1950 se utilizaron 2.103.102 toneladas, y en 1956, 3.975.206, o que la cantidad de derivados de petróleo utilizados por

el transporte motorizado español, que totalizó 956.392 toneladas en 1948, alcanzó a 4.451.000 toneladas en 1956, revelan que esta nación despierta a una vida nueva y moderna, sacudiéndose el polvo del pasado.

La estimación que de la renta nacional en 1956 se hace en el «Estudio Económico» del Banco Central, indica que en dicho año ha crecido en un 6,2 por 100 en términos reales, por habitante, cifra que compara muy favorablemente con el ritmo promedio de aumento en el último decenio, que fué del 5,3 por 100 por habitante y año a valores acumulativos.

Tras las estadísticas cuidadosamente elaboradas, que reflejan el desarrollo de la Economía en España, puede atisbarse un dinámico movimiento en pro de la construcción de nuevas viviendas, el deseo del pueblo de vivir mejor, la transformación en ciudades modernas y cómodas de otras vetustas

En resumen, nos encontramos ante una publicación científica, que honra a quien la publica; en este caso, el Banco Central de Madrid.—JESÚS PRADOS ARRARTE.

CUATRO RECUERDOS FRANCESES

En los meses de mayo y junio recién transcurridos, cuatro fechas importantes han sido conmemoradas en las letras francesas: el centenario de la muerte de Alfred de Musset, el cincuentenario del nacimiento de Joris-Karl Huysmans y los cien años de la publicación de dos libros que padecieron, apenas aparecidos, desventura muy semejante: *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, y *Madame Bovary*, de Gustavo Flaubert.

En junio de 1857 se inició la poesía moderna con el único (en diversos sentidos) libro de Charles Baudelaire. Las últimas voces del Romanticismo, aun con largo eco progresivamente disminuído, se habían concentrado en la melancólica expresión de Alfred de Musset, que cerraba para siempre sus ojos pocas semanas antes, diciendo como últimas palabras: *Dormir... en fin, je vais dormir*. La admiración despertada unos años atrás por la poesía mussetiana estaba casi olvidada cuando surgió la potencia renovadora—y, en cierto aspecto, restauradora—de la poesía de Baudelaire. El olvido acompañó al autor de las *Noches* en su camino a la tumba del Pére-Lachaise, junto a la que se plantó, siguiendo su deseo, un sauce, que hoy da suave y abundante sombra al severo sepulcro. El séquito de aquel entierro no pasaba de las treinta personas. No sustituyó a Musset en popularidad el nuevo poeta, que sólo años después de su muerte alcanzaría la gloria. Musset, después de permanecer casi por medio siglo en la penumbra, ha recobrado su lugar justo en la poesía francesa. Hoy es, junto con Hugo, Vigny y Lamartine—y probablemente el segundo de los cuatro—uno de los príncipes de la lírica romántica de su país.

Les Fleurs du Mal fué editado por un amigo del autor, después de quince años de espera. Sufrió una persecución de críticos y denunciantes, que terminó con la condena de poeta y editor, y la orden de supresión de varios poemas. Casi al mismo tiempo, otro proceso no menos escandaloso (y con no menores signos de hipocresía, acompañando a ciertas razones valederas) se iba a ceñir en torno de Flaubert, condenado a penas muy semejantes por su *Madame Bovary*.

En mayo de 1907 murió Joris-Karl Huysmans, cuya obra no goza hoy de la difusión e irradiación que tuvo en vida de su autor

y bastantes años después. Huysmans fué piedra de escándalo en sus más diferentes actitudes. Primero, como implacable exaltador de las ideas naturalistas y compañero de Zola; luego, como vivificador del decadentismo, llevado al extremo con la glorificación de Des Esseintes, en *Au rebours*. Finalmente, como converso al catolicismo, neófito genial, difícil y atormentado, en *El Oblato* y *La Catedral*. La N. R. F. ha publicado, con ocasión del cincuentenario, un texto inédito de Huysmans, una *Confession* desgarradora y angustiosa de los sufrimientos de su espíritu en las largas horas y largos años de la lucha entablada en él entre la soberbia y la gracia. Gran escritor católico en esa etapa final de su vida, fué precursor, aunque remoto, de los también atormentados novelistas modernos católicos de Francia: Bernanos, Mauriac. Por su estilo, por su «tempo», Huysmans ha quedado muy atrás, quizás en espera de una probable resurrección literaria, y probablemente a causa de la nueva luz (o tiniebla) que a problemas muy semejantes han imbuído esos dos grandes novelistas citados. No en vano, además, vivió entre el uno y los otros el incomparable Charles Pègny.— J. M. S.

Sección de Notas

APUNTES SOBRE LA CARICATURA LITERARIA

POR

ARTURO BERENGUER CARISOMO

Toda manifestación de arte es, en cierta medida, desfiguración y trasposición de la realidad. La copia mecánica y fotográfica de ésta ofrece siempre un producto mezquino; de ahí que toda creación verdadera, como elemento indispensable de su propia naturaleza, lleve una potente carga de subjetividad. Aun el realismo extremado, el naturalismo *de la segunda mitad del siglo* XIX, *al exagerar voluntariamente aquella visión objetiva, trastocó sin remedio los valores exactos, la dimensión precisa de ese mundo que con tan ambicioso rigor pretendían analizar.*

El arte es ficción que incluye un parecido *inmanente, pero es, asimismo, trascendencia de aquella semejanza. Cuando lo trascendido está muy lejos del modelo, dejándolo, empero, cognoscible y patente, estamos muy cerca de la caricatura. En concreto, ésta no es otra cosa que una* realidad *llevada a sus últimos extremos de trasposición. Aplicando la tesis de Bergson en* La risa, *podríamos decir que el efecto humorístico de la caricatura surge por el aniquilamiento de tensión espiritual que sufren los rasgos—proporción y euritmia—al acusar sus desproporciones intrínsecas; en suma: al perder, por exageración, un comportamiento natural y homogéneo.*

Quizá por esto mismo la caricatura tiene especial vigencia en las artes plásticas. El sonido (música o poesía) es menos dócil a una deformación que deja, con todo, intacto, en lo esencial, el modelo propuesto. Desde las fantasías de Bosco a los retratos de Matisse, pasando por los híspidos cartones de Goya, no hay más sino segmentos de realidades *desfiguradas en sus rasgos más palpitantes. Deformación física de una materia para romper la coherencia normal de su naturaleza* (1).

---

(1) De ahí que la versión del mundo en *fauvistas* y abstractos sea, a fin de cuentas, caricatura, incluso hasta por su deliberada deshumanización. Ya veremos esto un poco más adelante.

I

La mejor caricatura será, pues, aquella fraguada sobre un tema cuyos rasgos se acusen con sorprendente violencia individual. Quiere esto decir que, en el fondo, la caricatura necesita de un modelo donde la misma esté ya como implícita y potenciada. No es cuestión de fealdad o belleza; es cuestión sólo de particularidad e individuación. Una cara anodina, un trozo literario de prosa llana e indiferente son casi imposible de caricaturizar; les falta para ello lo fundamental: carácter (2). *Nadie sería capaz de llevar a la caricatura un rostro de proporciones abrumadoramente regulares o, en en otro plano, el Digesto Municipal.*

La caricatura literaria es, a la vez, más limitada y más intensa que la simple caricatura plástica. Desarrollada en el tiempo, la deformación literaria no alcanza ese poder de impacto sorpresivo y directo de la caricatura espacial; pero, en desquite, puede lanzarse sobre una dimensión apenas posible, o posible en grado muy reducido, para el dibujeo: el mundo subjetivo del hombre.

Caracteres, pasiones, sentimientos, si aparecen, como en lo físico, individualizados, aislados con vigor, son fácil de trasponer a la medida de lo caricaturesco; darán como sucedáneos: las manías, los apasionamientos, los sentimentalismos, etc. Y a esta caricatura, que podríamos llamar de fondo, puede añadir la sátira literaria el abultar con idéntico empeño humorístico lo físico de la creación misma: el estilo, la línea de composición, el dibujo literario.

El efecto cómico perseguido por la caricatura en todos los casos propuestos—pictóricos o literarios—se fundamenta, en última instancia, sobre una deshumanización de los esquemas individuales. Las leyes de lo cómico, analizadas por Bergson, son aquí inapelables. En cuanto el caricaturista se abandona a un sentimiento compensatorio y desliza, aun subrepticiamente, un mínimo de emoción o de piedad, basta ese soplo para enervar todo el efecto cómico buscado. La caricatura, para ser, debe de ser tenaz e implacable.

Don Quijote, los personajes de La Commedia, *los héroes de Shakespeare—éstos tan acusados y definidos en sus pasiones—serían tremendas caricaturas si no estuvieran envueltos en una tembloro-*

(2) Carácter viene de χαράσσω : *marcar,* la señal que distingue e individualiza. *Caricatura* es italianismo de *caricare*: *cargar.* No es difícil sospechar un fondo de raíces comunes: *cargar* un *carácter* es, en efecto, la tarea mínima e impostergable del caricaturista.

sa atmósfera de misterio piadoso y humano que los redime y enaltece. Gargantúa, en cambio, rígido y mecánico—Bergson otra vez—, siempre él mismo, sin una inquietud, no puede ser, no es otra cosa que una inmensa y descarnada caricatura.

De todas estas inquietudes que ofrece, múltiple, el tema, será forzoso delimitarse un campo. Elegimos como experiencia para este boceto algunos ejemplos en torno a la caricatura literaria externa; aquélla que toma por modelo de sátira el estilo, y reducimos el enfoque a las letras hispanoamericanas.

II

Para que un estilo literario pueda ser sometido a la experiencia caricatural necesita, como hemos dicho, personalidad y rasgos agudamente perfilados.

Es evidente que dentro de la historia española el primero en ofrecer tal perfil de violencia es el barroco del siglo XVII. *Hasta ese momento no puede hablarse de una forma inconfundible;* el italianismo *de la centuria anterior había sido tributario de las formas clásicas, y éstas eran demasiado solemnes, normales, para desfigurarlas con ánimo burlesco; hay sí, contra ellas, prevención popular castellana, pero siempre aparece respetuosa de aquella tradición latina enérgicamente orientadora.*

Además, el mundo literario, el mundillo, *sería más exacto; no se ha organizado como para integrar todo el fondo trasconsciente de recelos, rivalidades y pugnas exigidos como tierra fértil para echar, con esperanza de fruto cómico, la semilla de la burla o el remedo.*

Tal cuadro se configura, en España, durante el siglo áulico, cuando el culteranismo *sistematizó con rasgos muy estudiados y precisos una insistente tendencia barroca, connatural al estilo castellano desde sus primeros albores. La crítica, por su parte, no había logrado entonces independencia creadora; se limitaba al elogio o al denuesto sin analizar técnicamente, y el denuesto estaba siempre propincuo a caer sin remedio en caricatura. El* modo *culterano implicaba, pues, todas las condiciones necesarias para ser parodiado con singular facilidad: forma personalísima y abuso desmesurado de ciertos recursos mecánicos. Como hemos dicho: la caricatura estaba ya potenciada en el modelo.*

Góngora, como creador de una voluntad de estilo, se ve en la obligación correlativa de crear una serie de fórmulas para constituir un repertorio coherente de expresión capaz de dar fisonomía a aquella voluntad creadora.

Tales fórmulas son las recogidas por la sátira contemporánea al genial cordobés, puesto que eran sus aristas más acusadas: la primera, los cultismos; *la segunda, la* sintaxis.

La tarea no era difícil: bastaba con desconectar aquellos elementos de su tensión poética y ponerlos en función puramente mecánica. Si bien fueron muchos los que criticaron los abusos neologistas e hiperbatónicos de los culteranos, caricatura propiamente dicha, esto es: trasposición del estilo dejándolo visible, pero exasperadamente distorsionado, creo que sólo Lope de Vega y Quevedo alcanzaron a lograrlo con eficacia (3).

Dos sonetos de Lope son conocidísimos: el muy famoso de El laurel de Apolo:

Boscán, tarde llegamos, no hay posada,

en el cual la caricatura se alcanza al poner—la reacción inadecuada *de Bergson—cultismos e hipérbaton en boca de una criada:*

No hay donde nocturnar palestra armada.

Nocturnar *es verbo de invención lopesca exagerando el sistema derivativo de los culteranos, exageración que alcanza su máximo al hacer casi totalmente inintelegibles, en los versos siguientes, el* hermetismo *tipo de la escuela:*

Que afecten paso
que ostenta limbos el mentido ocaso
y el sol despinguen la porción rosada.

Estos pudieran ser muy bien versos de Góngora o de Jáuregui; el efecto caricatural radica en el aniquilamiento de las proporciones: dar una criada analfabeta, con semejante jerigonza, respuesta a unos viajeros que piden cama para dormir.

El juego es otro en el no menos famoso soneto de La Dorotea:

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana.

Lope lo llama burlesco, *y, en esa escena tercera del acto cuarto, el grupo de amigos de Fernando se dedica, en una especie de peña literaria, a estudiar la calidad de su vocabulario. En éste, precisamente, radica el signo caricatural por exageración y amontonamiento:*

(3) No son, por ejemplo, caricaturas del culteranismo, sino crítica directa la burla a los *cultismos* neologistas que hacen Rojas Zorrilla en el primer acto de *Entre bobos anda el juego,* o Vélez de Guevara en los *trancos* IV y X de *El Diablo Cojuelo.*

Pulular > alardear;
Minotaurista > laberíntico, oscuro;
Derelinquo > abandono, desprecio, etc.

son soluciones de máxima tensión para fraguar el vocablo *culto y hermético característico del estilo barroco. Como en el soneto las palabras así individualizadas se amontonan sin tregua, el resultado es perfecto: la realidad, absolutamente identificable, está llevada al extremo de distensión posible* (4).

En ambos sonetos la voluntad de Lope fué parodiar una calidad estilística de línea muy señalada, pero es el caso que muchas veces, por esa misma violencia, la caricatura se deba en piezas escritas con la mayor garantía de seriedad y emoción creadoras.

Ello ocurría, claro está, cuando tal estilo servía de vehículo a un tema extraño a su particular calidad. Góngora, en su experiencia más ambiciosa y ejemplar: Las Soledades, *ya sabemos no propuso ninguna anécdota capaz de aniquilar la pura fruición de la forma; dejó a ésta todo el cargo de provocar la magia literaria. Era lo que desolaba a un espíritu tan clásico y concreto como el de Menéndez Pelayo. No había, entonces, peligro: la materia ingrávida barroca dejaba entrever muy poco de sólido ni preciso. Sin tema, el delirio culterano tenía un valor intrínseco, discutible quizá, pero absolutamente legítimo; era un juego, no una proposición. Pero cuando ese juego entendía servir a un tema de otra naturaleza —filosófico, religioso, etc.—era inevitable la caricatura del producto: nacía de la desproporción—otra vez la* reacción inadecuada— *entre el contenido y el continente* (5).

Por útimo, estas formas densas y pensadas son las más fáciles de imitar. Su misma condición mecánica—repetición de fórmulas, motivos estereotipados—crea la conciencia de una aparente sencillez terriblemente peligrosa: los sucedáneos, al apurar aquella mecanización, provocan esa rigidez de formas que se llama decadencia; caricatura *por volatilización de un espíritu vigente y alerta. Bastará recordar los últimos barrocos en los albores del siglo* XVIII.

(4) El mismo procedimiento acumulativo utiliza Luis Barahona de Soto en el soneto:

Esplendores, celajes, rigoroso,
salvaje, llamas, líquido, candores,
vagueza, faz, purpúrea, cintia, ardores,
otra vez esplendores, caloroso, etc.

(5) El ejemplo inevitable son los sermonarios de fray Hortensio Paravicino.

III

La contraprueba de todo este análisis la tenemos con el estilo triunfante en la primera mitad de este último siglo.

La posición antibarroca favoreció una forma llana, sin aristas acusadas, profunda como materia e indiferente como realización exterior. Estilo severamente normatizado, de retorno clásico, helado y sobrio, tenía la condición más adversa para someterlo a una experiencia caricatural: la impersonalidad.

Nadie sería capaz de extremar algún rasgo en la prosa de Jovellanos o del Padre Feijóo. Con los poetas, aun los más elocuentes, como Meléndez—nada digamos de un Samaniego o de un Iriarte—, el resultado es idéntico.

Cabría el pastiche, *pero éste, aunque la bordea arriesgadamente, nunca se decide a ser caricatura. Es simple imitación, no parodia de una forma dada; los famosísimos* Capítulos *de Montalvo son el ejemplo decisivo. La misma calidad tersa e impecable del* estilo-Cervantes, *por ser equilibrio puro se resiste a toda burla en proporción directa a su posibilidad de ser imitado. La causa radica en que cualquier deformación aniquila el modelo y, por ende, frustra lo esencial de una verdadera caricatura: mantener en la desfiguración el parecido.*

Puede, sí, imitarse la serena actitud impersonal del neoclasicismo; es imposible, sin destruirlo, distorsionar su calidad objetiva e impasible.

IV

Sólo, pues, lo muy íntimamente subjetivo tiene capacidad de proyección burlesca, ya que toda individuación auténtica aflora desde lo más recóndito del ser (6).

El romanticismo vuelve, en consecuencia, a ofrecer una fecun-

(6) Esta afirmación haría sospechoso nuestro juicio sobre Cervantes, pero ¡cuidado!, sólo nos hemos referido al *estilo*. En cuanto a la creación en sí misma—una de las más subjetivas y originales del mundo—¡a cuántas grotescas deformaciones no se han prestado los dos personajes eternos!, comenzando por su imitación más inmediata, la de Avellaneda, burda *caricatura*, no continuación, de sus egregios modelos. Recuérdese, en cambio, cómo cuando Don Quijote habla *en caballero* se ve una fisura en el estilo-Cervantes y se palpa la distorsión de aquella forma hinchada y *personalísima* (subjetiva) del *prerromántico* Feliciano de Silva.

da posibilidad caricatural. La captación de la realidad siempre diluída en el alambique subjetivo; los extremos delirantes: la pasión el horror, el misterio; la filosofía trabada con deshechos hegelianos y, por lo mismo, muchas veces abstrusa e indescifrable; la búsqueda afanosa de originalidad, a toda costa, tanto en la prosa como en el verso, implicaban los perfiles salientes y fáciles de la caricatura.

Además, como el culteranismo del XVII, *la escuela romántica fué, en un comienzo, pasión de minorías que, desde luego, se consideraban selectas, ignoradas y perseguidas, que son las tres palmas del martirologio artístico.*

Ahora bien, en esta promoción barroca del siglo XIX *hubo algo más; dos factores nuevos que contribuyeron a dibujar con mucha energía el modelo específico de la probable caricatura: lo político y lo mundano. La burguesía sintió con agudo instinto de conservación cuánto removían bajo sus pies estos mineros nocherniegos de ideas tan fuera de lo común, tan ajenas a una solución disciplinada y coherente del problema de gobierno; el romántico, por su parte, al adquirir conciencia de ese destino revolucionario, procuró diferenciarse con la máxima violencia de sus vecinos: en el atuendo personal, en el modo de vida, en la actitud frente al mundo. La caricatura adquirió así, desde este momento, un nuevo sentido: fué arma doble de ataque y defensa, con una posibilidad trascendental que, por supuesto, no había conocido durante su inocente función estrictamente literaria del siglo* XVII.

Para España jugaba, además, otro hecho: lo romántico sonaba a gabacho, a extranjero. El nacionalismo realista no podía olvidar cómo la escuela venía importada por los emigrados de la restauración fernandina y asociaban, aunque nada tuviese que ver, romanticismo y bonapartismo.

Escuela tardía y, en honor a la verdad, con muy pocos autores de genio responsable, era fatal le ocurriese un doble proceso: su rápida extinción luego de un brote virulento y fulminante; el caso singular de que los mismos románticos no tomaran muy en serio sus propias exigencias.

De todo esto surge un hecho inesperado y singularmente sugestivo: la mejor caricatura del estilo romántico está muchas veces en la misma obra de sus autores más significativos. La tensión es de tal magnitud que basta sólo un pequeño retroceso para aniquilar la elasticidad poética, para introducir la duda comprometedora de si aquello está escrito en broma o en serio.

Demos unos pocos ejemplos: Espronceda se burla con frecuen-

cia de su propia poética. Lo marca a destiempo y con el deliberado empeño de hacer jirones el bordado tejido estilístico, de tal modo que es imposible averiguar cuándo la conducta literaria es seria o cuándo irónica (7); *la posición mental de Zorrilla al escribir teatro histórico, su misma implacable y feroz autocrítica, inclinan el ánimo a pensar si toda aquella enfogada creación no será, en el fondo, sino caricatura, si bastaría acusar ciertos rasgos para salvar esa línea misteriosa e inefable que divide lo sublime de lo ridículo* (8). *Para concluir, ¿cuánto de inconsciente caricatura no yace en la famosa colección* Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas, *de la cual el mismo Larra hizo escarnio?* (9).

Ante este hecho singular—producto del extremo subjetivo, original e individualista del romanticismo—toda caricatura a propósito resulta, necesariamente, opaca e inferior al modelo en sí. Sería arriesgadísimo decir que todo el estilo romántico lleva potenciada una alta carga burlesca—necesitaríamos para demostrarlo una enorme acumulación de prueba—, pero sí resulta fácil establecer es el más necesitado de un enorme voltaje poético interior para mantener emoción y calidad.

Por eso, sus caricaturistas—Fray Gerundio, Eulogio Florentino Sanz, Agustín Príncipe, José María Segovia (El Estudiante), etc.—atacan el contenido humano de la escuela, y la mejor sátira resulta de contrastar la realidad cotidiana con aquella otra exasperada, delirante y frenética del mundo romántico.

Circunscrito a nuestro tema quedaría casi aislado el conocido artículo de Mesonero Romanos: El romanticismo y los románticos de 1837, *y en él nuestra hipótesis encuentra una justificación poco menos que decisiva: el plan, los personajes, los decorados de aquel perdido drama de su sobrino,* en diferentes prosas y versos, *si bien Mesonero los pone en el escorzo de la caricatura no están, como esquema literario, excesivamente alejados del plan, personajes y decorados que hubiese concebido, con toda seriedad, un autor cualquiera entre los segundones de la penúltima hornada romántica.*

---

(7) V. gr.: la octava 10 del canto I y la octava 6 del canto IV de *El Diablo Mundo*.

(8) ¿Acaso no se ha hecho con el *Tenorio*? Y, a la inversa, salvo conscientes salidas de tono, anacronismos y chulerías, ¿no cabría una representación *en serio* de *La venganza de Don Mendo*? Sería curioso intentar la experiencia a modo de contraprueba.

(9) En el primer artículo de *El pobrecito hablador*: *¿Quién es el público y dónde se lo encuentra*? (Ver edic. de las *Obras Completas*, Montaner y Simón, Barcelona, 1886, pág. 6, col. 1.ª).

El exceso de subjetivismo lleva en su misma naturaleza un principio mortal de hipertrofia capaz de llegar a confundir el límite siempre indeciso entre lo patético y lo risible.

V

La platitud del estilo realista, estilo neutro e impersonal, vuelve a retener, en la segunda mitad del siglo XX, *la posibilidad de la sátira literaria.*

Cabe, sí, hacerla, y resulta eficacísima, con los últimos brotes post-románticos, los cuales, por ser los últimos precisamente, quedaron muchas veces reducidos a las estrictas soluciones formales de la escuela.

El ejemplo es el teatro de Echegaray (10). *Fué parodiado con largueza durante su vigencia y, en nuestra hora,* Angelina o el honor de un brigadier, *del desconcertante Jardiel Poncela, o* Un drama de Echegaray, ¡ay!, *de Luis Muñoz Lorente y Luis Tejedor, acreditan la fácil vena caricatural yacente en su peculiarísimo y espectacular estilo.*

Pero, ¿qué punto de arranque, qué línea aguda ofrecen para la sátira prosas como las de Galdós o Palacio Valdés?; ¿cómo llevar a lo burlesco el tono agrisado, burgués y sin relieve de la lírica campoamorina?; ¿quién saca de su quicio el diálogo isócrono y esmeradísimo de Tamayo y Baus? (11).

Imposible. Ya hemos dicho que no es asunto en el que intervenga el mérito intrínseco de obras o autores. Es cuestión de un particular modo de ser: la falta de ciertas líneas-tipos capaces de extenderse hasta la deformación humorística.

---

(10) Esto no gravita sobre el mérito que, aparte, pueda tener el teatro echegarayesco, a nuestro juicio muy importante y muy necesitado, como hemos dicho muchas veces, de un estudio serio y responsable, aún por realizar.

(11) El *naturalismo* sí. La misma exageración de su programa era ya un principio de caricatura. En los *Apuntes sobre un nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), cuando Valera—que no caricaturiza, sino analiza, bien que... con zumbona socarronería—dice cómo un grupo de fervorosos zolianos sacará a luz dos novelas tituladas *El bidet* y *El orinal* y una revista: *La vida asquerosa* (Obras Completas, tomo XXVI, pág. 55) ya está dentro del esquema paródico al exasperar aquella complacencia en lo repugnante, característica de la escuela. Y la prueba puede ser completa: caricaturas inocentes del *naturalismo* fueron, tomándolas como ejemplos de toda la literatura pornográfica sucedánea a su esplendor, las novelas impresionantes de Felipe Trigo, escritas con indiscutible seriedad y aplomo.

VI

La singularidad, el estilo castigado, la posición aristocrática, independiente y agresiva de los modernistas *vuelven a ofrecer claras motivaciones para la caricatura literaria.*

Rehabilitación, a la postre, del romanticismo—quién que es no es romántico, *dijo Darío—, la doctrina acumulaba una densa carga de valores subjetivos y, en lo exterior, retomaba mucho de la técnica culterana: mitología, teologismo, colores, sintaxis indirecta; en suma, lo que hemos repetido muchas veces: individualización y rasgos acusadísimos.*

Si bien fueron numerosos los atacantes, el gran caricaturista del modernismo fué Pablo Parellada (Melitón González). Hombre de agudo ingenio, de ocurrente vena, de extraordinaria y sorprendente facilidad para versificar, descubrió como pocos los puntos hipertrofiables de la nueva escuela, y lo hizo con saladísima gracia y no escasa ponderación.

Satirizó y contrahizo al modernismo en numerosas composiciones sueltas, pero su gran hallazgo fué, sin disputa, El Tenorio Modernista *sobre el drama romántico de Zorrilla.*

He aquí una caricatura literaria, para ejemplo de nuestro plan, poco menos que perfecta: el modelo original permanece, en lo básico, intacto; la deformación radica sólo en el tratamiento, y ese tratamiento agudiza, con una sorna llena de gracejo, los módulos estilísticos de nuevo cuño, los cuales, a su vez, no quedan desfigurados en lo esencial.

Daremos una sola muestra: dice Zorrilla en la famosa escena del sofá (acto IV, escena III):

Esta aura que vaga llena
de los sencillos olores
de las campesinas flores
que brota esa orilla amena;
esa agua limpia y serena
que atraviesa sin temor
la barca del pescador
que espera cantando el día
¿no es cierto, paloma mía,
que están respirando amor?

y transporta Parellada:

La brisa que errabundea
entre nimbos de colorios
de los boscajiles florios
que ese efluvio regadea.
El río que ondulantea
por su transpuril color,
y el cantoso pescador
monocorde y monorrítmico
¿no es verdad, fauno aromítmico,
que son hálitos de amor?

Parellada debió tomar, como era lógico, un extremo de la renovación modernista. Yo creo entender que el modelo no muy lejano del chispeante satírico catalán fué el uruguayo Julio Herrera y Reissig. La lírica del genial poeta rioplatense lleva a su máximo tono el preciosismo, la adjetivación novedosa e hiperbólica, la tendencia subjetiva, etc., en el momento supino del modernismo, tanto que casi anuncia la disolución anárquica sobreviniente después de su rompimiento.

Las fechas, por otra parte, coinciden: Las pascuas del tiempo (1900) *y* Los maitines de la noche (1902), *libros claves de Herrera, estaban suficientemente divulgados en* 1906, *fecha del* Tenorio Modernista, *estrenado en el teatro Lara de Madrid el* 30 *de octubre de ese año.*

Parellada, claro está, desmesura los rasgos cumpliendo la función de la caricatura, pero ¿qué diferencia sustancial, salvo, naturalmente, la tensión poética interna, el misterio, existe entre la décima humorística de Melitón González *y esta otra de* Delectación absurda, *incursa en* Los maitines de la noche?:

¡Oh mariposa nocturna
de mi lámpara suicida
alma caduca y torcida,
evanescencia nocturna;
linfática, taciturna
de mi Nirvana opioso,
en tu mirar sigiloso
me espeluzna tu erotismo
que es la pasión del abismo
por el Angel Tenebroso!

Si nos atenemos a la línea formal—que es la de nuestro tema—, prácticamente ninguna. Volvemos a caer en la conclusión de que toda caricatura ya está implícita y como soterrada en el modelo (12).

Tal particularidad estética es la que ha descubierto el gro-

---

(12) ¿Hasta qué punto es caricatura o deja de serlo, por ejemplo, la prosa modernista rigurosamente *seria* de un José María Vargas Vila?

tesco en la literatura contemporánea (13): *una situación trágica dada puede alcanzar deformaciones humorísticas si se extraen de las mismas reacciones imprevistas, contrastes violentos entre el hecho cardinal patético y muchas de sus manifestaciones exteriores.*

Pero el suculento tema del grotesco *por ser caricatura de lo espiritual queda fuera del límite estilístico que nos hemos impuesto si, desde cierto punto de vista, una forma de literatura grotesca contemporánea no reclamara, por su estilo precisamente, nuestra atención*: *los* esperpentos *de Valle Inclán.*

Valle Inclán hubiera propuesto, desde la aparición de Luces de bohemia *en* 1920, *un serio problema de filiación literaria si no hubiese pertenecido a una rica especie española donde se da ya resuelto. No es el* humor *propiamente dicho por cuanto éste es una toma de posición frente al mundo que puede dejar indemne y hasta ceremoniosa* la forma, *pero el hecho de contrahacer frenéticamente la realidad, reducirla a un arbitrario y gesticulante movimiento descoyuntado en donde lo más sombrío, lo más sórdido se proyecta con un estilo, a su vez, roto y humorísticamente rebuscado es vieja conducta estética que nos viene, en España, desde aquellas figurillas esquemáticas de Francisco Delicado, alcanza calidad de paradigma en Quevedo, vibra—pictóricamente—en los monigotes de Goya o en los cartelones donde se visualizan los* romances de ciego *y toma, por último, sesgo literario* modernista *en los* esperpentos *de don Ramón.*

El esperpento *es, en suma, la máxima tensión de la caricatura literaria. Aunque se escudriñe a fondo, así, con esta violencia y este empeño, no hay literatura en el mundo capaz de ofrecer pareja tentativa.*

Pueblo de grandes valores trágicos, de circunstancias exasperadas, España ha tenido siempre—salvo en contados momentos de supremo y maravilloso equilibrio—un arte, en consecuencia, exuberante, como pocos atormentado y personal. De ahí sus lineamientos al extremo y de ahí la permanente subyacencia de un estilo propenso a la deformación caricatural.

El esperpento *ha sido una de las soluciones actuales más orgánicas y geniales de esa tendencia, pero no fué la primera y, con seguridad, no será la última. Desrealizar la vida en un gigantesco esfuerzo de máxima línea satírica hasta casi diluirla es una de*

---

(13) Podría darse como fecha aproximada de su aparición técnica los alrededores de 1916 (Chiarelli, Pirandello, Andreieff, Chaplin), pero en realidad, su modo de ser es una constante de toda la historia literaria.

las formas más enérgicas para evadir su signo de tragedia, el signo de tragedia de la vida española (14).

VII

Las tendencias literarias siguientes a la disolución del modernismo, las llamadas, un poco convencionalmente, escuelas de vanguardia acumulan, en sí mismas, una enorme dosis de caricatura. Quizá lo correcto sería decir que no eluden nunca esa posibilidad y hasta la persiguen con empeño sistemático. Ya Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, había observado: Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico (15).

Para nuestro caso importa que ese reflejo irónico, cualquiera fuere el patetismo de la escuela, trasciende casi siempre a la línea formal, a la estructura estilística. No es sólo ironía del concepto, es ironía de la composición como tal.

La conducta es tan firme que se ha operado como una especie de inversión del fenómeno que venimos estudiando: el rasgo caricatural es ahora quien condensa una posibilidad de realismo; lo disforme, lo absurdo, lo extremado e incongruente son las formas normales de expresión en las que yace, indecisa y cáustica, la línea entrañable de lo verdadero.

El revolucionario ultraísta, por ejemplo, no tomaba—el pretérito indica cosas ya superadas—sus versos descoyuntados por caricatura (en todo caso, y como mucho, ponía en ellos un dejo de escéptico cansancio); lo que hacía era partir de una concepción de la realidad tensamente subjetiva y darla por válida como esquema del mundo. No era, pues, desfigurar a propósito; era crear aquella realidad desde una máxima y previa descomposición minuciosamente elaborada. Pero un desenvolvimiento de esta agu-

---

(14) Valle Inclán llega a decir: *El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada* (*Luces de bohemia*, escena XII). Si una estética se deforma *sistemáticamente* ya supone una actitud consciente, y no se trata de eso; se trata de un impulso más propio de la subconsciencia creadora española que de una voluntad deliberada y pura. Cuando se ha llegado a tal *conciencia* estamos en los paradigmas, en los momentos de plenitud ya imposible de trascender. No es menos radicalmente español Lope que Quevedo, pero mientras en el primero, lo deformado, la exasperación dimana de un impulso soterrado, ajeno a todo presupuesto, el segundo opera con un sistema; es caricatura decidida. La afirmación complementaria de Valle Inclán: *España es una deformación grotesca de la civilización europea* (obra y esc. cit.), es ya polémica y, por lo mismo, estéticamente inoperante.

(15) Edic. segunda de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928, pág. 65).

da proposición nos llevaría muy lejos del tema concreto que hoy nos ha preocupado.

Urge, pues, condensar. De lo expuesto podemos escindir tres elementos necesarios para obtener una auténtica caricatura:

1.º *Personalidad inconfundible y acusada del modelo.*

2.º *Desfiguración extrema que deje, con todo, intacto y cognoscible el sujeto caricaturizado.*

3.º *Que tal condición se encuentre, en este último, potenciada y posible.*

Para el caso concreto de nuestro ensayo, la caricatura de una forma literaria será realizable:

1.º *Sobre aquellas escuelas o autores de máxima tensión creadora a los que el caricaturista destraba de emoción poética para dejar sólo la rigidez formularia de su estilo peculiar* (16).

2.º *En consecuencia, los momentos* barrocos—*subjetivismo, singularidad, espectáculo—son los más propicios, los más accesibles a la experiencia deformadora.*

Toda caricatura, como todo arte—y la caricatura lo es en alto grado de dificultad—, implica un sumirse con amor en el modelo. No habrá sátira, por dura y amarga que fuere, sin comprensión suprema; si, a la inversa, degenera en diatriba y vituperio, ya traspasa el límite del arte para caer en polémica y beligerancia.

Este penetrar, esta Einfühlung *de la caricatura, supone extraer la quintaesencia de su objeto y, al hacerlo, destacar inevitablemente, y aunque no se lo proponga, las cualidades últimas del mismo; éste queda escindido y puro en sus líneas determinantes, vale decir: si deformado en su estructura lógica llevado a su esquema elemental y necesario* (17).

Así, a contrario sensu, *la caricatura vitaliza el modelo y lo sublima. El humorismo tiene siempre esa suprema virtud de encontrar lo recóndito y permanente de toda actitud vital.*

---

(16) Ocurre a veces que el simple *pastiche* si opera sobre un estilo de esta calidad se desliza insensiblemente hacia la caricatura; casi no puede evitarlo. En un singular ensayo argentino: *Antología Apócrifa,* de Conrado Nalé Roxlo (Buenos Aires, 1941), variadísima colección de notables imitaciones estilísticas, se da el caso con ejemplar elocuencia: cuando la copia incide sobre un escritor de expresión agudamente personal (Góngora, Unamuno, García Lorca, por no salir de España), el resultado es francamente caricaturesco; cuando, por el contrario, lo imitado es autor traducido o de forma indiferenciada (Dickens, Carriego, Ingenieros, etc.), la humorada se limita a distorsionar el contenido, y sólo una práctica muy suficiente podría determinar—tal es la habilidad de Roxlo—dónde concluye, formalmente se entiende, el trozo imitado y dónde comienza la imitación.

(17) Bagaría y Valle Inclán, en España, han realizado este milagro—cada uno en su arte—de modo poco menos que insuperable.

En el fondo de cualquier caricatura, así plástica como literaria, va implícito un elogio que, al desceñir el objeto de su tensión espiritual, de su vigencia humana, nos lo deja, por contraste, mucho más decidido y evidente en su línea fundamental.

Merecer el honor de la caricatura es saber que lo caricaturizado lleva en sí mismo un regalo de Dios: la originalidad.—ARTURO BERENGUER CARISOMO.

EXPRESION VERSUS FORMA. CIEN AÑOS DE PINTURA ALEMANA

La historia de los movimientos pictóricos que sucedieron al «impresionismo» en la escuela de París tiene, pese a su aparente caos, un eje central. Siempre hubo una fuerza centrípeta, por así decirlo, que sostuvo a raya—y aún hoy sostiene—las demasías desintegradoras de los «ismos». El último Cézanne y los cubistas serios jugaron, a nuestro juicio, un importante papel en la articulación del susodicho eje.

La exposición «Cien años de pintura alemana. 1850-1950» (de hecho, la exposición abarca desde un retrato de Rayski, 1838, hasta una abstracción de Nay, 1956) que acaba de tener lugar en Londres, formada por más de doscientas cincuenta obras representativas de las principales tendencias y personalidades, pone de manifiesto que la pintura contemporánea alemana está desvertebrada en su desarrollo. No solamente falta un centro geográfico, pues Berlín nunca lo fué de la cultura germana, sino que no hay tampoco ningún sentido arraigado de las formas plásticas, ni ningún intento en gran escala de alcanzarlo.

En 1904 se funda en Dresde «Die Brücke». Nada anticipaba este grupo en el realismo de un Menzel o en el idealismo de los «germano-romanos», en un Leibl o en un Liebermann. Los artistas de «Die Brücke» son los adelantados de la pintura contemporánea de Alemania, y su ideal estético es la «expresión»: el grito en colores violentos, superficies esquemáticas y líneas forzadas. Al lado de Kischner, de Rottluff o de Emil Nolde, los más virulentos «fauves» de París resultan mansos. No ha habido en la pintura parisina ningún movimiento que rompa tan salvajemente, tan barbaramente, con la tradición como «Die Brücke». La «Weltanschauung» que hay detrás de las pinturas de los miembros del grupo, por añadidura, nos trae a la memoria el mundo del protagonista anó-

nimo de *L'Enfer*, de Barbusse, novela ésta más o menos contemporánea de los expresionistas de Dresden.

Otro grupo de artistas, fundado pocos años más tarde que el anterior, «Der Blau Reiter», de Munich, aunque de intención vanguardista como «Die Brücke», ejerce una influencia antiexpresionista en la pintura alemana de la preguerra de 1914. Cuenta entre sus miembros con figuras tan importantes como el ruso Kandinsky y el suizo Paul Klee, pintores cuya huella es visible en muchos sectores del arte europeo y americano actual. Hay indudables elementos constructivos en la obra de estos artistas de «Der Blau Reiter», que se reagrupan después de la guerra en la escuela de arte moderno «Bauhaus», del arquitecto Walter Gropius. En Weimar y Dessau se continúa en cierta manera el espíritu de Munich, y Feininger, Klee, Kandinsky y Schlemmer—el cuarteto cabeza de la «Bausaus»—aportan sus estilos personales a la tarea de crear el nuevo lenguaje formal que buscan Franz March, August Macke —ambos caídos en la primera guerra mundial—y otros pintores de «Der Blau Reiter».

Este lenguaje formal, sin embargo, nunca llegó a madurar en ninguno de los artistas mencionados, aparte tal vez de Schlemmer, con su sólida monumentalidad, una excepción de serenidad y sentido plástico entre tanta «expresión» balbuceante de vagas metafísicas y dudosos misticismos. March y Macke tenían un romanticismo cromático demasiado acentuado para digerir debidamente el cubismo, y el primero de ellos, para empeorar las cosas, no puede disimular cierta cursilería a lo Walt Disney en sus pinturas de animales. Feininger, por su parte, tampoco se evade del misticismo del color, y por lo que a Kandinsky y a Klee se refiere, es evidente que ambos han sacrificado muchas cosas esenciales en la gran pintura y, aun sin quererlo, en algún caso se han entregado a la expresión.

Las vagas metafísicas y los dudosos misticismos a que hacíamos referencia anteriormente llegan a su cumbre en la obra de dos artistas independientes, Beckmann y Kokoschka, que hermanan en sus pinturas una extraordinaria fuerza expresiva con una pesadez y torpeza de ejecución, no por auténticas menos desagradables al gusto formado en las clásicas escuelas italianas, españolas o flamenco-holandesas y en la moderna escuela de París. En cuanto a Kokoschka, en particular, debemos señalar ciertas afinidades alarmantes con el holandés Van Gogh y el español Benjamín Palencia; con aquél primero y con éste después. Véanse a este res-

pecto, a modo de ilustración, los óleos de Kokoschka *Tres cruces* (paisaje del período 1913-1914) y *Retrato del burgomaestre Max Brauer*, fechado en 1951.

De los pintores posteriores a los ya examinados, poco puede decirse en verdad, si no es que domina la tendencia abstracta y que no hay ninguna personalidad destacada—al menos en la selección expuesta—. Podríamos hacer una excepción acaso con Fritz Winter (nacido en 1905) y Nay (1902), cuyas abstracciones pueden hacer esperar un renacimiento de la pintura alemana a los optimistas.—Francisco Pérez Navarro.

CALLE MAYOR

Frente a esta película, todos se han dado cuenta de que lo que importa en ella no es la interpretación, ni la técnica, ni la fotografía. Lo que importa es el ambiente captado de una ciudad provinciana. De cualquiera. Lo mismo Palencia que Logroño, Burgos o Cáceres...

En todas las ciudades pequeñas hay una calle Mayor. Hay también una catedral, un río y, además, está el casino, el seminario, la estación, el cabaret... Se puede decir que en todas las ciudades pequeñas hay unos gamberros, un Juan y una Isabel. Pero ellos, en sí, no son nada. Es la ciudad la que los moldea, la que dirige sus actos, su vida entera. Y la ciudad lleva consigo el aburrimiento, la monotonía de los días iguales. Esos días largos y grises que se hacen eternos y que luego no se pueden recordar sino como algo vacío y sin vida. La ciudad es como una vieja solterona que ha abandonado toda esperanza. Por eso tiene el gesto agrio y es cruel. Se ríe de sus víctimas: de los señores que forman su tertulia en el casino, de los gamberros. De Juan. Se ríe de Isabel... A todos, ese ambiente ha hecho que sean lo que son. Es curioso observar la identificación del espíritu de la ciudad con el de sus habitantes. Casi parece que éstos son las piedras de las iglesias y de las casas, mientras que la ciudad cobra por sí sola una vida propia, se hace un ser. Es un ser viejo y anodino que duerme sobre una montaña, como un perro al sol. A veces, la ciudad parece despertar, en los domingos. Los domingos son muy importantes. Al salir de la última misa, se forma el paseo de la mañana. La calle Mayor se llena de gente que da vueltas en los soportales. Se oye un murmullo de conversaciones, roto por risas más o menos broncas, por

adioses continuos. Todos se conocen. El uno habla del otro. Siempre se tiene la sensación de ser mirado. A muchos no les importa. Pero otros sentirán como un ligero malestar en la nuca. Pasará Isabel del brazo de su madre, y las amigas dirán: «Esa ya se queda para vestir santos, la pobre.»

Después del paseo, horas más tarde, está el cine. Sólo suele haber uno, a lo más dos. Pero el que cuenta es el más importante, donde va la «gente bien». Aquí es el «Cinema Moderno». En la sala oscura, todos viajan por dos horas a un país distinto. Ya no viven en aquel pueblo grande. Están en París, en Madrid, en Nueva York... Ese mundo que hay detrás de las montañas y que muchos no van a conocer: en las ciudades provincianas se echan raíces, unas raíces profundas que atan las piernas. A algunos estas raíces los estrangulan, como envenenados por su savia. Claro que es a los menos.

Por ejemplo, Isabel. Y también Juan. Sin duda, si ellos hubieran vivido en una capital, sus destinos hubieran sido muy distintos, sobre todo el de Isabel. Juan no interesa tanto. El es el forastero que trabaja en un Banco y que cuando todo empieza a ahogarle, huye como un cobarde. Sin embargo, Isabel no es su víctima. Isabel sólo es víctima de la ciudad, de ese ser apacible y mezquino que es la ciudad. Esta se vale de Juan, simplemente, y así él resulta otra víctima entre sus frías manos.

Sin embargo, Isabel no comprende esto. Por eso, al final, se queda tras los cristales que dan a la calle Mayor, mirando cómo llueve, pero sin ver más que sus propias lágrimas. Hay mucha diferencia entre el patetismo de este rostro y la risible ridiculez de la señorita de Trévelez. La señorita de Trévelez es difícil que exista. Sólo es una figura de cartón creada para hacer reír. Sin embargo, Isabel existe. Podemos verla en Logroño, en Cuenca, en Soria... Está cosiendo o leyendo junto a la ventana, porque ya tiene treinta y cinco años y está cansada de pasear por la calle Mayor.

Es horrible ver cómo de pronto aquel rostro ni joven ni viejo, ni bonito ni feo, se ilumina y se llena de esperanza. Su felicidad causa desasosiego en el que sabe lo que le aguarda. Es como la ilusión de un niño por una promesa falsa. Vemos a Isabel dichosa, como la ciudad cuando llegan las fiestas. No le importan los alfilerazos de las amigas: «Trabajo te ha costado, hija.» «Casi parecéis de la misma edad...» No le importan entonces estos ecos de la calle Mayor, y pasea otra vez por ella, como había estado haciendo durante tantos años. Pero ahora empieza para ella una vida

nueva. Será como las demás. Tendrá marido, unos niños. Una casa recién construída desde cuyas ventanas se ve la plaza de toros.

En esta misma casa, que nunca va a ocupar, Juan se siente como nunca atormentado por la mentira y la idea del crimen pasa por su cabeza. Luego será la idea del suicidio. Y, al fin, la huída, porque es demasiado cobarde para hacer otra cosa.

Isabel no sabe nada. Ha ido sola al casino y mira sonriendo la silla de la que nadie la levantó nunca para bailar. Pero desde el momento en que sabe la verdad, Isabel calla. Ya no la oiremos hablar nada. No hay palabras para aquello. Su primer pensamiento es también la fuga. «Que no se rían.» Corre a la estación, se para ante la ventanilla donde despachan los billetes. Pero escucha una pregunta extraña: «¿Adónde?» Tras un momento de desorientación, se retira de la ventanilla. ¿Adónde? Es verdad, no hay adónde... El tren se va, e Isabel vuelve sola. Aunque llueve, pasa lentamente por la calle Mayor, pero no por los soportales, no por aquel nido de cotorras. Isabel pasa ante las risas y entra en su casa. Detrás de los cristales vemos su cara anonadada, mientras el reloj de la catedral marca una hora.

¿Qué hubiera hecho uno en su lugar? ¿Y qué hubiera hecho uno en el lugar de Juan? No lo sabemos. Pero Isabel es indeciblemente valiente cuando deja marchar el tren, y vuelve a la ciudad con algo dentro que la envenenará para siempre. Toda nuestra ira ante este drama callado y amargo, impregnado de belleza, no se dirige contra Juan ni contra los gamberros, sino contra la ciudad misma. Contra su casino, su estación, su cine. Contra su calle Mayor.

Esta película es un mensaje contra la dureza humana, contra esa crueldad a veces inconsciente, pero que siempre hace daño. Es verdad que todo está visto de un modo amargo, y muchos dirán que la película cae de lleno en el tópico de la ciudad provinciana de hace cuarenta años. Es el mismo ambiente de *Eugenia Grandet*, de *Madame Bovary* y de algunas novelas de François Mauriac. Más cerca tenemos *La Regenta*. España es un país donde siempre estamos lamentándonos de lo español. De lo que se hace, de lo que se dice. Pero cuando se hace o se dice algo verdaderamente bueno, nos lanzamos contra ello. Tal es el caso de esta película, cuyo contenido se podrá discutir. Pero como película es perfecta. Generalmente, ha sido bien acogida, pero los demasiado «exquisitos» han empezado a pincharla. Se ha dicho que en *Calle Mayor* todo es anacrónico, inactual. Que hoy no se vive así en la provincia, que no exis-

te ninguna Isabel, que las cosas han cambiado... En parte hay aquí algo de razón, pero quien haya vivido—no visitado—uno de estos grandes pueblos podrá juzgar por sí mismo y verá que la película no miente. Es cierto que también hay fábricas en la pequeña ciudad, radios; que el viajar está al alcance de cualquiera. Pero existe, como anquilosado, otro sector, otra alma más triste y verdadera, que es la que nos muestra la película. Nadie va a negar que son las cámaras bien actuales del cine las que han estado allí presentes para retratar un ambiente y unas costumbres: la procesión de las mujeres de Acción Católica, el acontecimiento diario del tren, el paseo inevitable. Que exista esa amargura, esa melancolía, es algo que lleva la ciudad consigo como constitutivo de su esencia. Tengamos en cuenta la forma exterior: las piedras oscuras, los conventos, las calles estrechas y silenciosas; todo eso da necesariamente tristeza, y el hombre posee cierto mimetismo. Por eso, el inadaptado se encuentra allí distinto entre todos, como de otro color. Es el caso de Juan, por mucho que haga por tener amigos. El forastero extraña, si vive, por ejemplo, en Madrid, que el salir con una muchacha dos veces signifique que hay noviazgo. Esto les hace andar con cuidado, y por eso hay muchas Isabeles que se aburren solas y muchas Tonias que esperan de otro modo distinto. Por otra parte, está el tema, no por machacado menos evidente, de las críticas, las murmuraciones, el clericalismo. Esto hace nacer la vida subterránea de los que se esconden para amarse. Si hay algún obstáculo en sus vidas, no pueden andar libres por el paseo, porque en cada esquina hay una cara conocida. Todos saben las vidas de todos. Las familias, ordenadas perfectamente en su clase social, se consumen unas a otras en rencillas, orgullos y competencias ridículas. En ningún lugar como en una ciudad provinciana se separan tanto las clases. En la capital, todos andan mezclados. Pero aquí, a cada grupo parece habérsele señalado el lugar donde tiene que moverse. El grupo a que pertenece Isabel comentará la broma que le hicieron. Esa broma peor que cualquier crimen, y que pasará a las «memorias» de la ciudad como cualquier hecho histórico.

Lo que realmente es discutible es que Isabel sea considerada por todos de un modo despectivo y cruel. En realidad, Isabel no es tan vieja, ni muy fea. Tiene, además, cualidades superiores a la mayoría de las mujeres. Está destinada a hacer feliz a un hombre, pero no a un hombre como Juan. Ese otro no lo ha encontrado, y ella misma nos dice: «misterio». Ese misterio, en

cierto modo, la enriquece la hace distinta. Por ejemplo, la película se llena de poesía cuando la protagonista está sola. Lee en alta voz la entrada de cine: «Butaca... Fila...» Dos trozos de papel que se tiran y que para ella son de un valor inmenso. Luego se mira al espejo y tiene un gesto amargo. Pero se aparta del cristal y sonríe. Su felicidad, en un momento de la película, forma junto al tormento de Juan un dúo que impresiona. Sí; Isabel no merece quedarse sola ya para siempre, con un montón de sueños rotos en su alma. Pero vemos en ella un símbolo muy real, porque la película sería convencional si terminara con un «happy end».

En cambio, la señorita de Trévelez sí merece su destino, y no sé por qué ahora todos se empeñan en volver la vista a este sainete y lo consideran como una obra excelente. Es cierto que hay en la obra de Arniches un fondo que sólo se descubre cuando la risa de la forma externa ha pasado. Pero si Arniches hubiera pretendido hacer algo importante no hubiera escrito *La señorita de Trévelez*. Hubiera escrito *Calle Mayor*.—JOSÉ GARCÍA BLÁZQUEZ.

INDICE DE EXPOSICIONES

RICARDO BAROJA Y DON PÍO BAROJA

En el Museo de Arte Moderno se ha tributado homenaje a la memoria y a la obra de Ricardo Baroja. Como es obligado, por desgracia, cuando se trata de un gran artista, este homenaje ha tenido carácter de póstumo. Con esta característica no se ha interrumpido la costumbre, ya tradicional, de honrar a los grandes artistas después de muertos.

La exposición es excepcional, pues permite contemplar toda la obra del gran pintor en sus más diferentes facetas. Desde el dibujo al grabado, pasando por la mayúscula del óleo, la obra de Ricardo Baroja aparece jugosa, llena de valores plásticos, y plena de valores literarios. No olvidemos que cuando la literatura surge de la pintura y no se hace como antecedente previo o con cuquería daliniana, sin que hablemos de los pobres lienzos que quieren, y nunca podrán, ser literarios, la literatura pictórica es un gran regalo que hace el artista. Claro es que esta literatura plástica no está al alcance de cualquiera, sino de los elegidos. Recordemos que el Greco fué un gran literato, y lo fué Velázquez, y Zurbarán, y Goya, y Regoyos, y Nonell y Solana. Todo gran pintor tiene a su lado una literatura que le acompaña y guía por los vericuetos de la

plástica, que así consigue contenido indefinido, y ese mensaje que nos llega naturalmente, y que fluye del color y de sus formas como efecto necesario y en perfecta unión con la materia.

Ricardo Baroja fué un gran pintor y un gran escritor—basta recordar *La Nao Capitana*—, y fué, sobre todas las cosas, hermano de Don Pío; pero Don Ricardo, tiene tanto derecho al don como Don Pío. No fué su profesión la del hermano del inmortal novelista, sino que tuvo personalidad propia, y una categoría independiente, que, si se une, es en la fama, bien ganada, y en los méritos, bien contraídos. El caso de los Baroja no es como el caso de los Solana donde el hermano Manuel—excelente escultor y cantante—se sometió por entero al servicio de escudero del gran caballero que fué el pintor José Gutiérrez Solana, personalidad que no admitió nunca ninguna ingerencia y ninguna observación que no saliera de su pensamiento y de sus labios. Claro es que Don Pío desde pequeño supo viajar solo, y hasta desempeñar el cargo de médico de pueblo, y Solana no supo andar en la vida sin tener cerca de él al hermano providencial, que de lejos veía perderse la silueta de José por los pueblos de la ancha España, sin otra profesión que la de jornalero a destajo con la que se apuntaba en las más humildes posadas. Delicioso tema surge al emparentar a los hermanos Baroja con los hermanos Solana, emparentamiento que ya ellos hicieron posible en vida, pues juntos andaron muchos caminos hasta el día en que Solana retiró la amistad a Don Pío, porque este «se hizo académico».

Sentada la premisa, innecesaria, de que la fama de Don Ricardo Baroja es independiente de la de Don Pío, bien podemos decir que la exposición nos trae a la memoria el escenario de muchos libros del autor de *Las Noches del Buen Retiro*. Y esto es no por la influencia que haya podido tener la lectura de los volúmenes de Don Pío en la memoria e inspiración de Don Ricardo, sino por pura coincidencia, y por una misma predisposición. Si Ricardo Baroja no hubiese sido hermano de Don Pío hubiese sido amigo íntimo, pues estaban destinados a conocerse, a comprenderse, y a emprender juntos las andanzas por los vericuetos de España, en la compañía de Ciro Bayo, fabuloso personaje, y de un humilde borrico. A los dos les gustaban las mismas cosas y a los dos les proporcionaba inmenso placer descubrir al hombre y a su paisaje. Y a unos mismos hombres y a unos mismos paisajes. Y así, vemos en la exposición del Museo de Arte Moderno los personajes de *La Busca*, de *Aurora Roja*, y de *Mala Hierba*, y los paisajes de los suburbios de

Madrid, que son el escenario que mejores páginas han inspirado a la literatura contemporánea. Recordemos las páginas de Galdós, en *Misericordia*, en *Fortunata y Jacinta*; las de Ramón Gómez de la Serna en su *Elucidiario*; las de Azorín; las de Solana en *Madrid Pintoresco* o en *Madrid, Escenas y Costumbres*, etc., etc. Y es curioso observar que todos los escritores con talla para formar el segundo Siglo de Oro de la Literatura española coinciden en una visión de los suburbios, trágica en su descripción, pero también llena de una irrefrenable poesía. Y no sólo en el inmenso poeta que es Ramón, sino en el agridulce Baroja, en el siniestro Solana, en el impasible Azorín. Hay una ternura indefinible ante los desolados horizontes de las Ventas, ante las inmundicias del Ventorro del Chaleco, ante los senderos de Cuatro Caminos, ante los bailes chulos de las riberas del Manzanares, ante los desmontes de Tetuán de las Victorias, y ante la trapería andante, que hurga en los desperdicios de la vida. Ninguno se sustrae al canto lírico, como tampoco se sustrajeron los pintores famosos cuando se acercaron a las líneas del antiguo Depósito o a la marca de los Carabancheles, como Regoyos, como Brunete... Y es que, efectivamente, hay algo íntimo en esas tierras, casi irredentas de Vallecas o de las Ventas, y hay también los mejores crepúsculos que todo lo ennoblecen: la casucha, la choza de adobe, el árbol raquítico y solitario, la muchacha descalza, la gallofa, y la humanidad pordiosera y vencida. Las luces violetas, verdes, moradas, naranjas, de los tristes crepúsculos triunfan sobre la humildad de la tierra, y Ricardo Baroja, en sus pequeños lienzos costumbristas, sabe calar en esa ternura que emana en las tierras de los hombres y que tiene su esperanza en el cielo.

La exposición la componen más de cincuenta lienzos tocados con una gracia inimitable, en que los contornos quedan sumergidos en los fondos oscuros de los lienzos en difíciles azules, en traspasados verdes, en calientes cadmios. La humanidad que vemos está inmersa en ella misma, en su aire, en su clima y en su ambiente. Y Don Ricardo Baroja nos da la visión nueva, inédita, de su sensibilidad, como una ofrenda que era necesaria para hacer la verdadera historia de unos hombres, de unos paisajes, de unos cielos, de unos horizontes. Y por la fuerza de expresión lograda llegamos a la feliz conclusión de que Ricardo Baroja ha sido uno de los que han descubierto parte del paisaje de España, y los hombres de España, y ha hecho, siendo muy localista, una obra con rango y trascendencia universal.

Pero no son sólo los horizontes de Madrid a los que Ricardo Baroja dedicó su inspiración y la temática de sus pequeños lienzos. Otro lugar geográfico ha atraído sus preferencias y éste no podía ser otro que Vera del Bidasoa, donde estaba la casona de los Baroja, donde era posible soñar y sorprender los secretos de la vida en su entraña y en su reaño. Y allí surgen otra serie de lienzos llenos de humedad, de verdor, de suave melancolía y nostalgia que tienen siempre las tierras del Norte. Y con ellos surge también otra humanidad tan bella como la entrevé Don Pío en sus recuerdos de viaje, cuando encuentra a solitaria dama, y sueña con un gran amor. En estos cuadros se completa la visión de una España que tuvo ese gran personaje tuerto físico, y bien entero de cuerpo de pintor, que fué Ricardo Baroja. ¡Qué grandes ilustraciones se perdieron para *Canciones del suburbio*, de su hermano. Allí han quedado expuestas como si los cuadros tuviesen esa única misión.

La exposición de Ricardo Baroja tiene carácter excepcional, por su bondad y porque permite seguir toda la trayectoria de un artista, desde su iniciación hasta su muerte. Claro es que los hombres como los Baroja o los Solana no mueren nunca, y siempre podemos verlos en cualquier recodo del camino. Y no sería extraño que cualquier día nos encontremos en perdida venta con la facha—gran facha—de Ricardo Baroja platicando en voz baja con don Eugenio de Aviraneta—gran héroe de lo inútil—sobre si han llegado a su destino los mensajes últimos de los carbonarios, el manifiesto de Isabel II, o la carta de Carlos VII. El motivo era para ellos igual, el caso era hacer de la vida inquietud y azar, que es, al fin y al cabo, lo que hizo de ella el gran Silvestre Paradox, con quien tan encariñado estaba Don Pío Baroja, hermano y amigo que fué de Don Ricardo.

ROUAULT, EN MADRID

La mejor obra de Rouault se ha expuesto en Madrid. Se trata del *Miserere*, la colección de grabados al cobre que cubren las diferentes etapas del popular pintor francés. Al *Miserere* le acompañan cuatro lienzos, que, a fin de cuentas, son resultados del pensamiento que campea en la citada obra y que preside el guión espiritual y plástico de Rouault.

Sobre el *Miserere*, su crítico «oficial» Maurice Morel nos facilita la siguiente glosa: «Se puede decir del autor del *Miserere*

que nació del pueblo; pero no salió de él. Su originalidad no le viene de otra cosa que de una fidelidad a sus orígenes, llevada a tal extremo, que es preciso remontarse hasta el nacimiento del arte para comprender lo que reencuentra, resume y continúa por su obra y su existencia este artista tan actual y tan anacrónico, tan tradicional y tan revolucionario.

El hijo del carpintero de Belleville supo reconocer hasta el final al hijo del carpintero de Nazaret. «Creo en el Dolor» escribía este hombre que había compartido las penas de los pobres de otro modo que con pésames pictóricos o literarios y que tenía, desde siempre, la inteligencia del corazón. «Creo en el Dolor, que en mí no es fingido; he aquí mi único mérito. Yo no estaba hecho para ser tan terrible.»

Por su arraigo y su tensión metafísica, este pintor debía confundir rebeldía y revolución. Su ansiedad, que habría podido perderse en un confuso y febril deseo de cambio, se convertía en una inquietud cada vez más espiritual, deliberada, concentrada, que no tendía más que a profundizar y a ultrapasar una realidad inajenable. Así, se elevaba hasta el hieratismo más humanamente y más moralmente patético de nuestro tiempo.

El hecho de que la Caridad haya conducido a una fe y a una esperanza que molestan la somnolencia de algunos es una prueba de que el Evangelio, lejos de ser un opio, ofrece todavía este fermento que transforma toda pasta.

Mientras Rouault vea sangre y lágrimas sobre la carne humana, verá asimismo al Cristo en la agonía y no se podrá dormir tranquilo mientras esto ocurra.

¿Se dirá que sus ofrendas son sólo accesibles a los iniciados? Rouault no lo piensa, y si ha compuesto con tanto esfuerzo su obra gigantesca no es para dejarla estacionada en los gabinetes de coleccionistas o reservas de Museos y Bibliotecas, sino para hacer que su obra recorra las regiones de Francia y el extranjero.

La obra asegura al hijo del carpintero de Belleville la culminación de su destino. Desde ahora puede morir tranquilo. Ha trasmitido, a quien pertenece, lo que ha sido llamado, con justicia, su «Gran Testamento».

Maurice Morel ha sido justo dentro de la conocida exageración francesa, que siempre es inevitable cuando un francés habla de otro. Es, sin duda, el *Miserere* la obra de Rouault que mejor traduce su temperamento y su grande y noble preocupación religiosa, y

aunque la cita vaya hecha en otro apartado no podemos resistir lo que se hace inevitable: el nombre de Solana, que de una manera más honda, más trágica, menos amañada que la de Rouault, dijo en la Pintura estas mismas palabras con mayor angustia, y con mayor expresión que el expresionista francés: «Yo no estaba hecho para ser terrible.» Y así fué, y tan no estaba hecho que los lienzos que tantos tormentos humanos presentan, tantas miserias, tantos vencimientos y tantas desgracias, costaron la vida del español, muerto en olor de Pintura, como un titán del siglo XVII.

La obra de Rouault ha sido acogida en Madrid con indiferencia, y su expresionismo no ha tenido admiradores; aunque no haya faltado alguna apostilla que haya señalado más la intención que el logro. Era difícil llegar aquí con el problema de la angustia, que es tema nacional, y que de una manera definitiva supieron señalar Unamuno en la literatura y Solana en la Pintura; pero de todas formas, la obra de Rouault, dentro de la actual pintura francesa, tan ajena siempre a la tragedia, constituye una excepción, y no sólo por el bello contenido que la mueve, y la presta existencia, sino por los altos valores plásticos que la dan seguridad y permanencia.

OTRA VEZ VÁZQUEZ DÍAZ

No hace mucho tiempo en estas mismas páginas hablamos de Daniel Vázquez Díaz, y volvemos a ello por la feliz iniciativa del Instituto de Cultura Hispánica, que ha querido que sea la obra antológica de Vázquez Díaz la que inaugure las grandes salas de Exposiciones del Instituto. La causa y el motivo son excelentes, ya que el viejo maestro es el pintor hispánico que puede presentar la obra más acabada sobre figuras, hechos y circunstancias de la hispanidad. Y así, desde Rubén Darío a Azorín, un desfile espléndido de dibujos y retratos llenan las salas, cantando la buena raza hispanoamericana. Acompañan a los retratos de figuras ilustres grandes lienzos, como el dedicado a Santa Rosa de Lima, y los prolegómenos de los Descubrimientos en esa familia auténtica que fueron los Pinzones. Rostros de caballeros, escritores, pintores y poetas llenan las salas del Instituto en una afirmación rotunda de aportación espiritual a la humanidad hecha por la hispanidad. La maestría de Vázquez Díaz, nuestro primer dibujante y nuestro primer muralista, se manifiesta en un auténtico canto de Fe y de

Esperanza, que nada representa mejor que las figuras señeras de la raza salvadas para los siglos por el lápiz y el pincel del autor de los frescos de *Los Descubrimientos* en Palos de Moguer.

SALÓN DE ESTÍO

Signemos la aparición de este Salón que tiene la ventaja de ser la antítesis del llamado Salón de Otoño, ya que recoge la auténtica pintura española contemporánea y en un conjunto excelente. Concurren más de cuarenta firmas, y, entre ellas, se encuentran las de Picasso, Benjamín Palencia, José Caballero, Ferrant, Ferreira, Yepes, Zacarías, etc., etc., y otros nombres. Es digno de destacar que entre los consagrados figuran nombres novísimos, síntoma éste que habla muy bien a favor de los que tienen ya gloria y fama conseguida y carecen de esos pobres celos que sólo practican aquellos que no tienen confianza en sí mismos.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

Sección Bibliográfica

AUSTIN WARREN y RENÉ WELLEK: *Teoría literaria.* Prólogo de Dámaso Alonso. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial «Gredos», Madrid. 541 págs.

En el escurridizo terreno de la moderna estilística literaria destacan A. Warren y R. Wellek, catedráticos de las Universidades de Michigan y Yale, respectivamente, nacidos en 1899 y 1903, norteamericano el primero y checoslovaco el segundo. Warren es representativo de la más refinada intelectualidad occidental, mientras Wellek aporta profundos conocimientos literarios y críticos del mundo eslavo, muy particularmente de los formalistas rusos. Ambos autores han alcanzado en la consecución de la obra que estamos anotando—y cuya relectura nos ha movido casi automáticamente a escribir sobre ella—una sustanciosa y definida unidad en aspectos tan complejos como son los de crítica literaria, demostrando la metamorfosis operada en la metodología enjuiciativa, según los sistemas que precursan, de la obra de arte. «En todos estos campos —expresa Dámaso Alonso—, lingüístico, literario, artístico, se ha pasado del interés por el origen del fenómeno (punto de vista histórico o, en general, genético) al estudio del fenómeno mismo como organismo o como sistema (punto de vista estructural).»

Al efecto, los autores han dividido «Teoría literaria» en cuatro partes: «Definiciones y distinciones», «Operaciones preliminares», «El acercamiento extrínseco al estudio de la literatura» y «El estudio intrínseco de la literatura», siendo estas dos últimas las más importantes y en las que aparece analizado con entera claridad el giro de lo genético a lo estructural mencionado por Dámaso Alonso.

Es en la tercera parte, «El acercamiento extrínseco al estudio de la literatura», donde Warren y Wellek estudian minuciosamente los antiguos y usuales métodos exegéticos del origen de las obras literarias; consideran tales métodos que, una vez dilucidada su génesis, ya está explicada la obra misma, sea por vía biográfica, psicológica, sociológica, histórico-ideológica o de su relación con las demás artes. Y a debatir, fijándola, esta metodología, evidentemente algo arbitraria, se emplea el empeño de los autores: el método biográfico, por ejemplo, oscurece en rigor la comprensión cabal del proceso literario, ya que rompe el orden de la tradición literaria para sustituirlo por el ciclo vital de un individuo; del psicológico se dice, y no sin razón, que «hay que rechazar todo intento de valorar las obras en función de sus orígenes», sistema que se califica de *falacia genética.* He aquí lo que se escribe del método analítico por vía sociológica: «Una vez sistematizados, estos problemas de origen, filiación, actitud e ideología social conducirían a una sociología del escritor como tipo, o como tipo en un particular tiempo y lugar; será tarea de la sociología literaria determinar su preciso estado social (del escritor), su grado de dependencia respecto a la clase dominadora, las fuentes económicas exactas de su sostenimiento, el prestigio del escritor en cada sociedad.» Y, por fin, en cuanto al método histórico-ideológico, se anota: «En vez de especular sobre problemas de tan gran envergadura como la filosofía de la historia y la integral suprema de la civilización, el estudioso de la literatura debe dirigir su atención al problema concreto, no resuelto todavía y ni siquiera discutido conveniente-

mente, de cómo penetran realmente las ideas en la literatura..., cuándo se hacen éstas *constitutivas*... y se convierten en símbolos, incluso en mitos.»

Respecto de su relación con las demás artes, explican Warren y Wellek que los paralelos que se establecen entre las bellas artes y la literatura suelen reducirse a la afirmación de que este cuadro o aquel poema producen la misma disposición de ánimo: por ejemplo, la de ingravidez y alegría al oír un minueto de Mozart y al contemplar un paisaje de Watteau, etc. Por consiguiente —y he aquí uno de los términos más esclarecedores del libro—, «los paralelos entre las artes que se mantengan dentro de las reacciones individuales de un lector o un espectador y que se limiten a describir alguna semejanza emocional de nuestras reacciones ante dos artes distintas, nunca se prestarán a la verificación y, por tanto, no servirán para lograr en cooperación un adelanto en nuestro conocimiento».

Con la cuarta parte de la obra, «El estudio intrínseco de la literatura», y mediante una brillante serie de ensayos, se determina lo que puede ser el estudio de la obra de arte en sí misma (o sea su estructuración, unicidad e interpretación de la necesidad íntima de creación), sin que por ello desestimen los autores total e injustamente el relativo valor de los procedimientos que distinguen como «extrínsecos».

«Teoría literaria» es un libro denso, sustancial, numeroso de citas útiles, de análisis de abundantes y diversos criterios, y de documentadísimas sugerencias a los trabajadores de la nueva estilística literaria, en cuyo terreno era necesario un libro así, que abarca amplio y cuenta sencillo, iluminando y situando acertadamente el maremágnum de géneros y tendencias artísticas en su estrecha vinculación con la capacidad—obligatoriedad diríamos mejor—expresiva del hombre.—EDUARDO TIJERAS.

MAURICE SÉRULLAZ: *Evolución de la Pintura Española.* Fomento de Cultura.— Ediciones Valencia, 1957.

«Desde los orígenes hasta hoy», aclara el subtítulo del volumen. Sérullaz, antes de meterse de lleno con el problema que el mismo título sugiere, estudia en las primeras cien páginas—cien de un total de cuatrocientas—las influencias exteriores e interiores que la misma pintura ha padecido a través del tiempo. Dentro de las primeras, de las exteriores, repasa el total de las escuelas que en la historia de la pintura principalmente han influído: la antigüedad, el Oriente y el Islam, las escuelas meridionales y las nórdicas. Entre las influencias interiores, interiores en cuanto proceden de España, no en cuanto de primera intención pudiera parecer de la misma pintura, pone el mecenazgo religioso, con las influencias que la misma frase implica: órdenes religiosas, Inquisición, Contrarreforma, Iconografía; el mecenazgo real, de la nobleza y de la burguesía; las relaciones entre la pintura y la literatura y la música, y, en fin, con las demás artes y sus últimas consecuencias, como la escultura policromada y la pintura decorativa.

La segunda parte del libro, o el segundo libro, que así divide el autor el volumen, desarrolla la evolución de la pintura desde los *orígenes* al siglo XVII, pasando por el romántico, el gótico, el Renacimiento, la Edad de Oro, la Escuela de Castilla, etc.

Aunque en el índice hay un último capítulo, el VI: «El siglo XIX y el período contemporáneo», he querido señalarlo aparte. Aquí está, para mí, el

único error o fallo de este magnífico libro: cincuenta páginas largas para una parte tan importante como el arte moderno, resumen de todo movimiento anterior artístico. Y no es que lo que diga de ellas me parezca mal, pero sí que el autor no le ha dado la importancia que se merece.

El libro está prologado por el marqués de Lozoya y revisado y anotado por Garin Ortiz de Taranco. Encuadernado en tela, papel bueno y una colección de láminas extraordinarias.

Por último, quiero volver a repetir que, dejando a un lado el fallo, fácil de subsanar en futuras ediciones o en un nuevo libro, es una buena publicación, amena, útil, y que sus ilustraciones comentadas forman un documento importantísimo, como muy bien dice una de las solapas del volumen.—JORGE C. TRULOCK.

CARLOS LEÓN: *Las viejas amistades,* 94 págs. Colección Plenitud. Editorial del Pacífico, S. A. Impreso el 28 de diciembre de 1956. Santiago (Chile).

Dentro de la inmensa costa chilena, y casi geométricamente equidistante de sus extremos, el puerto y la ciudad de Valparaíso tienen una fisonomía propia de irradiación e influencia mantenidas de modo permanente a través del tiempo, pese a los avatares determinados por la geopolítica sobre aquel núcleo portuario.

Ciñéndonos a su personalidad literaria, a la razón única que nos interesa, es curiosísimo ver cómo durante toda la historia de Chile esta ciudad porteña, con un clima preponderantemente comercial, ha venido dando sin interrupción generaciones de escritores de primera línea a las letras de este ancho idioma que nos es común.

Así el caso de Carlos León, con dos obras publicadas dos éxitos rotundos, no me ha extrañado. Dentro de mi modo de ver no ha hecho más que entrar vocacionalmente en aquella línea codo a codo con la mejor estirpe, empujando por esa fuerza telúrica, resultante de la ecuación Pacífico-Cordillera, la cual, en Valparaíso, se lima y suaviza gracias al viento que, desde la bahía y a través de las banderas multicolores de los barcos atracados a sus muelles, salta y penetra en las calles de la ciudad inmediata.

En León la suma de esas fuerzas produce sencillez. Sencillez original de construcción, sin casi elementos y de discurso, con media docena de trazos fuertes y cuatro palotes arrostrando el conjunto. Ello hace que al contemplar el horizonte de este autor desde la altura de sus dos libros: *Sobrino único y Viejas amistades* acorte su lejanía una especie de clima barojiano: «De su ascendencia aria, don Emilio conservó el físico y la indumentaria; su vocabulario y costumbres eran nacionales.»

Viejas amistades, el libro que me ocupa, es una novela corta desarrollada casi íntegramente en una vieja y destartalada peluquería de un empinado barrio de Valparaíso. Pues bien, en ella esta aproximación a la escuela de don Pío se percibe más cercana que en su libro anterior *Sobrino único.* Y digo aproximación porque en ningún caso hay en Carlos León el mimetismo servil adoptado y adaptado por algunos escritores de estos últimos tiempos a la desgarrada sintaxis guipuzcoana de Baroja o a los tremendismos de su personalísimo estilo.

Hay, lo indiqué antes, sencillez de construcción que le permite hacer—y se recrea en ello—con muy pocos elementos, lo cual, dentro de la novelística chilena, es nuevo, muy nuevo. Hay humor—«... La actitud del pianista carecía de

convicción, tocaba por compromiso. En un conjunto orquestal habría resultado un funcionario de la música»—, ese humor tan raro de encontrar, a excepción de Brasil, en Iberoamérica. Humor que en Chile se inicia con Genaro Prieto y que va entrando e imponiéndose a través de los nombres más nuevos en las letras de este gran país, el más europeo del Continente. Y está también lo social—«... Detrás de sus palabras, obtenidas también de un arsenal común, comencé a percibir una cólera fría, calculada, sorda. Un día cualquiera me sorprendí yo mismo, no sin cierto estupor, hablándole a un reducido auditorio de solidaridad humana y de justicia social»—, ese fenómeno incrustado en Chile de norte a sur, y el cual, desde hace una generación, figura como constante en la temática de su literatura.

En resumen, *Viejas amistades* es una obra muy chilena, o mejor, muy actualmente chilena dentro de esa línea renovadora y selectísima del momento, responsabilizada con cuanto debe a una espléndida tradición. Completan el volumen tres cuentos: *Cortesía, Hombre público* y *Consulta pagada*, que son tres juguetes modelo de expresión y agilidad.—JUAN ANTONIO LIAÑO HUIDOBRO.

ANSELMO GONZÁLEZ CLIMENT: *Andalucía en los Quintero*, Editorial Escelicer. Col. 21, Madrid, 1956.

Con *Andalucía en los Quintero* el escritor argentino Anselmo González Climent confirma plenamente un acentuado interés por el estudio de Andalucía. En sus dos obras anteriores—*Andalucía en los toros, el cante y la danza* y *Flamencología*—trazó una visión de conjunto de las principales coordenadas de la «hondura» andaluza, que, aunque autotitulase «a vuela pluma», arrastraba una densa sustancia de análisis. Con estos antecedentes y la obra recién llegada a nuestras manos tenemos base suficiente para suponer con bastante aproximación que González Climent se enfrenta, decididamente, con la sistematización de las variopintas facetas de la vida andaluza. Nadie en España, si hacemos excepción de Ortega y Gasset, Pemán, José Carlos de Luna y unos pocos más, se ha atrevido hasta la fecha con un quehacer semejante. Porque el libro de González Climent no debe en ningún momento emparejarse con las coloristas versiones de Andalucía que nos viene ofreciendo últimamente una fácil literatura «Tipicalista», engendrada en la pseudocultura restaurada por las grandes Agencias de Viajes en nuestros días.

González Climent ha partido para la realización de sus estudios de un conocimiento entrañable de Andalucía. Hijo de malagueña y gaditano, la primera lección le llegó con la sangre. Lo demás ha sido obra de la reflexión, el contacto con la tierra de su predilección y una meticulosa recogida de materiales. Tarea digna de una institución que dedicase sus afanes a la investigación sobre el folklore andaluz.

Ahora, partiendo del precedente de sus anteriores trabajos, ha encarado un aspecto muy concreto de Andalucía, como es la visión reflejada por el prisma del teatro quinteriano. Inicia el libro un *Panorama general*, en el que se exponen las características más acusadas y los temas de más frecuente alusión en el teatro de los Quintero, como son: su colorismo, siempre alejado de la fácil expresión panderetística; el optimismo, la comedida humanidad y, en fin, la sencillez de la expresión escénica. Le siguen una serie de apartados que sin romper la unidad del tema lo desmenuzan, ahondando en unas cuantas facetas que muchas veces, por ser observadas con ligereza o por quedarse en la epider-

mis del «color local», han empequeñecido el justo valor que la posteridad debe a los ilustres sevillanos y que tras este ensayo quedan aclaradas para siempre. Cada uno de los apartados o capítulos en que se divide la obra vale por un breve ensayo sobre los principales aspectos del teatro de los Quintero: «El entremés quinteriano», «La gracia y los Quintero». «La fiesta Nacional y los Quintero», «El mundo femenino de los Quintero», «La copla y los Quintero», «Los duendes de Sevilla». Cierra el ensayo un capítulo de síntesis titulado «Humanidad, andalucismo y españolismo». En él señala su autor: «Una de las notas más eficientes del teatro quinteriano es, sin duda, la de su humanidad. Rebosa humanidad por los cuatro costados—¡hasta en las advertencias técnicas que acompañan a casi todas sus obras!—. Es esto, esencialmente, lo que le convierte en indeclinable. Sus personajes inspiran un apego inmediato, una participación lógica, natural, comunicándonos ese calor y ese estímulo directos con que deben darse en la escena.» Y a continuación, cuando enjuicia el andalucismo en la obra de los insignes sevillanos: «eligieron el camino más comprometedor y peligroso: verter la realidad andaluza en sus acentos más claros y permanentes sin asesoramientos documentales y mucho menos con interpretaciones de una retorcida idealidad. Andalucía, tal cual es, en muchos de sus aspectos», lo enlaza en lógica y natural consecuencia con la conclusión de españolismo: «El españolismo de los Quintero no es materia laboriosa para deducir. Sencillamente, constituye una sustancia integral que abraza a su producción escénica, lírica y en prosa, desde la primera hasta la última página. Se trata de un gesto, diríamos, biológico constante. Siendo su andalucismo una forma concreta de expresión natural; siendo su andalucismo un regionalismo abierto, ante todo español, es decir, integrante; siendo su andalucismo una limpia verdad terruñera, se desprende automáticamente el calibre españolista de la obra de los hermanos Quintero.»

En el capítulo titulado «La gracia y los Quintero», por dar una muestra del trabajo a que nos referimos, consigue el autor una difícil precisión sobre conceptos tan faltos de límites lógicos como pueden ser: «el ángel», «el duende» y «la guasa». «Sin deducciones accesorias o abarcando planos alejados de lo real, la gracia andaluza puede constreñirse a tres módulos relevantes: el ángel, el duende y la guasa. Una síntesis adelantada podría jerarquizarse así: el ángel es la gracia pura en su primera y directa manifestación; el duende es el ángel profundizado en un plano del espíritu y de la objetividad; la guasa es la fórmula negativamente graciosa de las anteriores instancias.» Pocas veces se habrá encerrado en los contornos precisos del sistema conceptos más escurridizos que estos elaborados por la sabiduría popular y el fluir de la vida meridional y que monopolizan la expresión andaluza en sus ancestrales y esenciales manifestaciones. Esto es lo que ha venido haciendo González Climent en sus ensayos: sistematizando, en lo posible, ese mundo indefinido, aunque singular, de la auténtica Andalucía. De la Andalucía que en última instancia se concreta en la curva perfecta del lance o del giro de danza, en la melismática modulación del «jipío». Y que es todo eso y algo más, pero con una profunda dimensión. Por ello quisiéramos advertir, antes de poner punto final a estas líneas, que aunque las obras de González Climent pudieran parecer dentro de la corriente literaria al uso que «explica» las cosas recién descubiertas de España, cualquier parecido no tiene otra razón que una epidérmica coincidencia de temas, pero eso: epidérmica. La hondura, en este caso, es patrimonio casi exclusivo de Anselmo González Climent.—Antonio Amado.

SANTIAGO MONTERO DÍAZ: *Cervantes, compañero eterno*, Ed. Aramo, Madrid, 1957, 200 págs.

Los primeros treinta años de nuestro siglo fueron ricos en ensayos cervantinos de larga fama y perduración. Piénsese, por ejemplo, en títulos como *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno; *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro; *Meditaciones del Quijote*, de Ortega; *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes*, de Navarro Ledesma; *Guía del lector del Quijote*, de Madariaga, etc. Después de la guerra la actividad española en torno a Cervantes no ha producido ningún título famoso; casi sólo se ha reducido a los libros que a su figura ha dedicado Azorín. En la línea de aquellos grandes títulos de preguerra y continuando una tradición española que nunca debiera interrumpirse, se sitúa este *Cervantes, compañero eterno*, que acaba de publicar Santiago Montero Díaz.

Por amor a Don Quijote algunos de aquellos libros se pronunciaron frente a Cervantes. Este, si no un «ingenio lego», como lo quería una mezquina opinión muy arraigada, era, desde luego, inferior a su creación. La crítica se dividió: quijotistas anti-cervantistas y quijotistas cervantistas. Montero Díaz se declara totalmente a favor de estos últimos. Toda la obra cervantina, no sólo el *Quijote*, forma una unidad armónica, y el escritor es tan grande como sus criaturas. Defender ahora la posición contraria parece tan impropio como lo del «ingenio lego». Frente a la postura de quienes, como Cesare de Lollis—ya combatido en su día por Américo Castro—, quieren ver el pensamiento cervantino reducido a la aplicación de unos cuantos rígidos esquemas teológicos, Montero Díaz defiende su profunda humanidad, su complejidad mental, alimentada por tres grandes fuentes: teología católica, ideas renacentistas y el materialismo, un tanto burlón, del pueblo.

El libro se abre con un ensayo sobre «Cervantes en Turguénief y Dostoyewsky». Sabida es la enorme importancia que el *Quijote* ha tenido en la literatura rusa a partir de la traducción hecha en 1815 de la versión francesa de Florián. El ensayo constituye un estudio magistral de dos grandes momentos de esta influencia que se iniciara en Pushkin y Gógol. Muy agudos son los juicios de Turguénief sobre Don Quijote, a pesar de una inevitable falsificación del personaje, que pasa a ser una especie de nihilista ruso. En la conferencia «Hamlet y Don Quijote», Turguénief contrapone un personaje a otro: es uno de esos raros momentos en que su alma torturada se nos confiesa. Ni eslavista ni revolucionario, combatido por unos y por otros, Turguénief se recrea en Hamlet—un Hamlet muy ruso— y ante Don Quijote—también ruso, como hemos visto—se justifica. (Montero no acepta esta polaridad Hamlet-Don Quijote. Para él Alonso Quijano es un Hamlet al que no le ha acontecido la tragedia. El futuro de Hamlet es precisamente Don Quijote.)

Nadie más diferente de Cervantes que Dostoyewsky, y nada más diferente del abigarrado mundo cervantino que el frenético mundo dostoyewskyano. Y sin embargo, Dostoyewsky fué un apasionado lector del *Quijote*. Sus juicios son más justos que los de Turguénief, pero la deformación final es también inevitable y contribuye a aclararnos los resortes de su gran alma. Se ha hecho una comparación entre las dos vidas, la de Cervantes y la de Dostoyewsky. Montero Díaz precisa su comunidad: *los dos han sufrido*. Pero a partir de aquí es imposible sostener el paralelo: Cervantes, católico; Dostoyewsky, ortodoxo y aun teólogo greco-ruso, eslavista furibundo. Su interpretación, su deformación de Don Quijote será religiosa. Si para Turguénief Don Quijote era un ruso, para Dostoyewsky—alma desorbitada—Don Quijote será Rusia. «Pero

¿qué es Rusia para Dostoyewsky? Es el cuerpo místico de Cristo, la verdadera cristiandad, el pueblo escogido. La humanidad entera habrá de hacerse rusa. Rusia será el imperio de los destinos ecuménicos» (pág. 69).

El segundo ensayo del libro se titula «La idea de la muerte en la obra de Cervantes». No fué Cervantes un espíritu vocado a la preocupación por la muerte. Más bien toda su obra es un canto a la vida. Pero la muerte es su término natural, y por ello «Cervantes es rico en observaciones y pensamientos geniales» sobre ella (pág. 82). Hay, por una parte, la equilibrada posición renaciente, con huellas de Heráclito, de la unidad de los contrarios. Pero enseguida el tema ascético de la *Victoria de la muerte*, influencia del beato Alonso de Orozco, muy bien leído por Cervantes. Posición que da paso al *temor a la muerte* con la contrapartida renacentista del *vivir muriendo* o *morir viviendo*, y la noción de que a una vida sin amor es preferible la muerte. Aún más: en un amante no correspondido la muerte puede dar vida a la vida, tremenda paradoja. En boca de Sancho la muerte «responde al gusto popular, realista, de raíz bajo-medieval, y obedece a un íntimo sustrato de resignación, temor y despechado desafío» (pág. 94).

Montero Díaz rastrea algunos tipos de muerte en los personajes cervantinos: muerte repentina, en la que no hay conciencia ni temor de morir; muerte dulce y serena del justo; *entrega a la muerte*, es decir, no suicidio, sino dejadez, pérdida del anhelo de vivir; suicidio heroico, y suicidio, lisa y llanamente. Montero Díaz destaca la condenación cervantina del suicidio de acuerdo con la posición católica. Y el atrevido valor teológico de estos versos de *La gran sultana*, idénticos a otros de *El rufián dichoso*:

«que más pecó en aforcarse
Judas, que en vender a Cristo.»

Sin embargo, ante el suicidio de Grisóstomo, Cervantes permanece en silencio, es uno de los pocos casos de impasibilidad cervantina. Nunca sabremos el por qué de esta conmovedora impasibilidad. Suicidio que nos ha dejado la *Canción desesperada*, para Montero «la obra maestra de la poesía cervatina» (pág. 115). Pero el tema de la muerte en Cervantes culmina en la de Don Quijote, anticipada visión de la propia muerte del escritor: «Así fué en vida como en muerte modelo de sus propias criaturas, pues no en balde la mejor obra, el más alto personaje de Cervantes, es Cervantes mismo» (pág. 123).

Especial interés ofrece el ensayo sobre Don Quijote y San Ignacio de Loyola», donde Montero, buen ignaciano y buen cervantista, se hace eco del paralelo trazado entre los dos, primero por Voltaire, luego por Castelar y otros, hasta encontrar su forma definitiva en Unamuno. Para Montero las semejanzas externas no son suficientes. Pero Unamuno cala más hondo, da al paralelo una profundidad psicológica. Común a Don Quijote y a San Ignacio, encontramos en primer término *la fuerza del ideal*, y en segundo, *un riguroso sistematismo*. No obstante, en la forma de aplicar este sistema a la realidad se diferencian profundamente. San Ignacio tiene un pleno dominio de la realidad, Don Quijote se *protege de ella* (página 138) porque la desconoce. «San Ignacio, pues, no rehuye la realidad como nuestro hidalgo. Va hacia ella con fabulosa *voluntad de poderío* al mismo tiempo que con una sensata y equilibrada *técnica de dominio*» (pág. 142). Una y otra faltan a Don Quijote. Sin embargo, como lo vió Baroja, hay un último vínculo entre los dos: *su esencia española.*

El libro alcanza su plenitud en el ensayo «Quijotismo y palomequismo». La agudeza psicológica del autor se proyecta aquí mucho más allá del libro y nos da un aldabonazo en nuestra propia vida de hombres de hoy. Tema importante, asunto de meditación digno de encontrar lectores con mirada introspectiva y a la vez acusadora. Tema gravísimo el de la moralidad intelectual de la vida contemporánea. Don Quijote tiene un ideal y lo sacrifica todo por él. ¿Quién será el anti-Quijote? ¿Lo creó Cervantes en su gran libro? No es, des-

de luego, Sancho, ni el buen sentido del Cura o de Sansón Carrasco, ni siquiera los Duques, «enfermos de aburrimiento». El anti-Quijote es el segundo ventero, Juan Palomeque el Zurdo, acaso el único personaje de cuantos encuentra Don Quijote que cree en las Caballerías y, sin embargo, el más ruin con el Caballero. Pues «Palomeque relegaba el ideal a un confuso rincón de su espíritu y entregaba por entero su vida al mundo de los intereses convenidos. No tuvo la fidelidad heroica del secuaz. No llegó siquiera al cordial respeto. Inhibirse de la acción, aceptar con inercia la propia fe, desertar ante quienes representan *en acto* esa fe viviente, soñar a veces en el más alto mundo y servir constantemente el más bajo: he ahí la esencia del *palomequismo* (pág. 157). «Está bien claro que si el género humano produce muy pocos Quijotes, es pródigo en Palomeques. El quijotismo escala las *cimas,* pero el palomequismo ocupa la *extensión.* Hay pocos Quijotes y tampoco abunda el quijotizable Sancho. Pero, en cambio, el *palomequismo invade el mundo* y la Venta del Zurdo se alza sobre nuestro tiempo como un símbolo negativo, ruin y triunfante. Palomequismo es el divorcio entre la conciencia y la acción; la disociación entre el ideal y la conducta. Palomequismo es abandonar a quienes luchan por el mismo ideal que íntimamente se alberga en el espíritu. Palomequismo es silencio astutamente administrado en presencia del desafuero» (págs. 170-1).

El libro se complementa con unas notas sobre el empleo por Cervantes de la expresión «maravilloso silencio» y sobre un atisbo genial que tuvo al emplear en un pasaje la palabra *valor* en sentido rigurosamente axiológico. (Nota suscitada por la mención de un caso semejante en Shakespeare, hecha por Francisco Orestano en «I valori umani», 1907.)

Cervantes, compañero eterno, es un libro denso, enjundioso, un libro de verdad, cuya lectura nos enriquece y nos mueve a acercarnos una vez más al gran Caballero de la Triste Figura.—Alberto Gil Novales.

Julio Mariscal Montes: *Poemas de Ausencia,* Vol. III de la Colección «Lazarillo», Madrid, Abril 1957.

Julio Mariscal, poeta andaluz de bien cortado timbre y en la buena expresión del concepto «poeta andaluz», entrega ahora en este fino tomito de la colección «Lazarillo» sus *Poemas de Ausencia* que nosotros llamaríamos de amor inlogrado. En sus dos libros anteriores, *Pasan hombres oscuros*—publicado en «Adonais»—y *Corral de muertos*—en «Neblí»—, abría el poeta, al filo de estos mismos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos blancos que le son peculiares, un mundo de humanidad frustrada y el siempre renovado tema de la muerte. Aquí, en los *Poemas de Ausencia,* Mariscal Montes, aunque a través de temas menos duros, parece llegar a un auténtico non plus ultra de la melancolía, cuya suave y creciente eficacia se produce en virtud de la calidad de las veinticuatro composiciones del libro. Es aspecto muy característico de esta poesía de Mariscal el manejo de expresiones populares o familiares españolas, y andaluzas concretamente con cierta frecuencia, junto a la médula central de una construcción poética allegada a la tradición. A veces todo aparece junto y aun quebrado en versos repentinamente libres, junto a la mayoría de los que van medidos a bisel:

No preguntarme cómo era. Honradamente hablando
no sabría decirlo...

La edición de «Lazarillo», tan discreta y bellamente presentada, nos acerca, pues, en su tercera y reciente salida, a una interesante voz joven de la poesía del Sur.—Fernando Quiñones.

José Luis Martín Descalzo: *La Frontera de Dios,* Barcelona, 1957.

El «Nadal» de este año se ha presentado con una novedad que hasta puede ser comercial: la de un sacerdote novelista. Creo que a cuenta de esto han perdido un poco la formalidad los editores: ¡varias ediciones en pocos meses! José Luis Martín Descalzo es, ante todo, un poeta fino y un escritor excelente: ya nos lo anunciaba su anterior

producción literaria y ahora nos lo refrenda esta su obra.

La Frontera de Dios me ha sorprendido y he necesitado releerla para formarme un juicio de ella.

El autor conoce la técnica novelística y aprovecha interesantes resortes que la dan valor y categoría. Sin embargo—no sé por qué—, ha acudido a tonos fuertes, expresiones bruscas, palabras de bajo tono, escenas arriesgadas... que, suprimidas, no harían perder en nada la tesitura literaria de la obra sin temor ninguno de que se convirtiera en un libro de lectura piadosa. Algunos puntos suspensivos pudieron ser descifrados antes de quedar colgada una sospecha maliciosa.

Entremos en la novela. Se habla hoy de la novela católica y no faltan quienes dicen que el «Nadal» de este año es un digno preludio de las españolas de su género. «Un intento de novela católica» lo ha llamado el autor.

El protagonista de esta novela es Dios, el milagro, la Cruz. Renato... Renato es la figura extraña y misteriosa, más en éste su «milagrear» que en su extraño nacimiento. El guardavías pasa por las páginas dejando una huella misteriosa.

El escenario no es real ni realista: aquel pueblecito, Torre de Muza, es todo un estercolero de podredumbre moral: las mujeres desvergonzadas, el cacique pervertido, hombres y mujeres tarados en su alma..., no es esta la realidad de un pueblo de Castilla.

Hasta don Macario—ese cura que me recuerda el tipo prefabricado de *prêtre litteraire* de allende las fronteras—está fuera de su lugar. Plantea a la vera de la muerte el problema de sus manos vacías. Tan lejos está este cuadro de una realidad como la dulzona estampa romántica del cura de aldea que se asoma a la literatura española. A los personajes el autor les hace saltar con una viveza pasmosa; entran y salen en escena con oportuna ligereza.

Es toda una sacudida a un cristiano cómodo y muelle, una revisión a nuestra conciencia cristiana, un contacto del hombre con Dios, tomado en instantánea, en un imaginario pueblo de España. Roce áspero, fuerte, sacudida sangrante...; «el cristianismo no es una confitería», dice uno de los personajes.

Sin duda que en este joven sacerdote hay todo un escritor que puede llegar muy lejos y dejar huella en la literatura nacional. Esta nueva experiencia de *La Frontera de Dios* le servirá para limar asperezas.—TOMÁS TERESA LEÓN.

SAMUEL S. DE SACY: *Descartes par lui-même*. Colección «Ecrivains de toujours», Editions du Seuil, París, 1957, 192 págs.

Al terminar de leer este librito no se sabe que admirar más: si la calidad del texto, verdaderamente notable, o la de los grabados e ilustraciones distribuídos a lo largo del mismo con tanta gracia y buen gusto que constituyen por sí solos una pequeña obra de arte. Pero texto y grabados forman una unidad armónica, y cultivando a la vez nuestro sentido estético y nuestro rigor intelectual, el libro nos ha suscitado, en definitiva, una querencia afectiva hacia un hombre que vivió en el siglo XVII y se llamó René Descartes. Los grabados tienen, además, una gran fuerza evocativa de esta época en que transcurrió su existencia: gracias a ellos situamos *visualmente* a nuestro personaje en su momento, resistiendo a la tentación de actualizarlo.

Porque Samuel S. de Sacy nos presenta un Descartes vivo, con los pequeños y los grandes problemas que su tiempo le planteaba, y no la figura artificial de Descartes, formada a base de la última expresión de su pensamiento en manos de sus discípulos. Es decir, el libro reacciona muy notablemente contra la imagen convencional de un Descartes que naciera cartesiano, que en el mundo místico del siglo XVII dijera su palabra racional sin esfuerzo alguno, como quien saca una paloma de su chistera.

Por el contrario, aprovechando con rara habilidad los textos mismos del filósofo, vemos a éste andando por la vida, no como un resultado de su filosofía, sino como un camino hacia ella.

Descartes fué un hombre que amó enormemente la vida. Le interesa todo. No es un hombre estrecho que se limite a sus formulaciones teóricas, sin preocuparse por lo que le rodea. Como dice

Sacy, con gracejo muy francés: «Tout au long de sa vie il s'interesse à l'architecture ou à l'hydrographie; il analyse dans ses lettres la vie d'Archimède, la pompe, le cadran solaire, la flamme de la chandelle, la balle du mousquet... On ne peut se défendre de croire que, s'il revenait parmi nous, on le rencontrerait plutôt au musée des Arts et Métiers, ou même ou Concours Lépine, qu'à la *Revue de métaphysique et de morale*» (pág. 75).

En primer lugar, Descartes es un hombre que viaja. Sacy saca a colación una cita de Péguy: «Descartes, dans l'histoire de la pensé, ce sera toujours ce cavalier français qui partit d'un si bon pas» (pág. 17). Obsérvese la delicia de estas expresiones francesas que artísticamente usa Sacy para hacernos penetrar en el centro mismo de su interpretación cartesiana. Antes ha dicho que Descartes había nacido en una generación de aventureros. Y, en efecto, inicia un «vagabundaje metódico». Se inscribirá en el ejército protestante de Mauricio de Nassau, aunque no es seguro que llegase a combatir: veía mundo, y la ociosa «vie de garnison»—cosa notable—le permitía pensar. Hombre de posición, como diríamos ahora, Descartes no acepta sueldo por su servicio militar. y solamente acepta simbólicamente un doblón de oro, que llevará toda la vida consigo. Este doblón es español—*Philippus II Dei G.*—, la única nota española en la vida de Descartes, uno de tantos doblones que emigraban de España buscando, muchos de ellos, un destino ilustre. (Para decir verdad, hubo otra nota española en la vida de Descartes, según Montero Díaz: Descartes había leído la *Antoniana Margarita*, de Gómez Pereira, publicada hacia 1552 en Medina del Campo, que le inspiró su teoría del alma animal. Aparte esto, como recuerda Sacy, Descartes fué lector del *género* de *Amadís.*)

Una anécdota muy significativa nos presenta a Descartes en París, instalado en casa de un amigo de su padre, Le Vasseur. Allí le molestan los inoportunos, no puede trabajar, y huye. Le Vasseur le busca por todas partes. Al fin encuentra a su ayuda de cámara, quien le cuenta la costumbre de Descartes de quedarse en la cama hasta muy tarde. («Je suis homme», había dicho una vez, en toda la acepción de la palabra. Conviene tener el cuerpo contento y descansado para que la mente trabaje bien.) «Il était alors près de onze heures. Le Vasseur partit aussitôt avec le valet, entra sans bruit dans la maison: «S'étant glissé contre la porte de la chambre de M. Descartes (il) se mit à regarder par le trou de la serrure, et l'aperçu dans son lit, les fenêtres de la chambre ouvertes, le rideau levé, et le guéridon avec quelques papiers près du chevet. Il eût la patience de le considérer pendant un temps considérable, et il vit qu'il se levait à demi-corps de temps en temps pour écrire, et se recouchait ensuite pour méditer. L'alternative de ces postures dura près d'une demi-heure à la vue de M. Le Vasseur. M. Descartes s'étant levé ensuite pour s'habiller, M. Le Vasseur frappa è la porte de la chambre comme un homme que ne faisait que d'arriver et de monter l'escalier...» (pág. 32). Sacy sigue en este párrafo, y en muchos otros biográficos, a *La vie de Monsieur Descartes,* del P. Adrien Baillet, publicada en 1691; a juzgar por los textos reproducidos, es uno de esos libros deliciosos, aunque poco difundidos, que nos comunican la intimidad de los grandes hombres.

Sacy subraya: «mais il se cache». Después de Le Vasseur, volvieron los inoportunos. Descartes se encuentra mejor en Holanda, cambiando continuamente de ciudad, observando la vida de aquellos burgueses, que para nada le molestan, y meditando. En junio de 1637 publica en Leyden el *Discurso del método,* sin nombre de autor. Cuatro años antes renuncia a publicar su *Tratado del mundo,* al conocer la condena de Galileo. «Mais il se cache», efectivamente, a pesar de que hará siempre protestas de fe católica, acomodándose a las costumbres de su país. Pero ya su amigo el P. Mersenne, al leer el *Discurso,* se inquietará por la ausencia de la Teología.

Es muy interesante para conocer el momento en que vivía Descartes, y no sustituirlo por una imagen suya idea-

lizada—pecado demasiado común—, leer las páginas dedicadas por Sacy al viaje de Descartes a Alemania, y su relación con el movimiento Rosa-Cruz. Parece ser que no entró en relaciones directas con la cofradía, pero los principios y publicaciones de ésta le influyeron bastante.

Hace viajes a Francia, pero siempre regresa a Holanda, que es su centro y su amparo. Allí piensa, hace experiencias, escribe, se hastía un poco del público, y se dedica a la encantadora tarea de muchos grandes hombres, y de algunos pequeños, de escribir cartas a los amigos. Cartas a Elisabeth, princesa palatina; al P. Mersenne, a Chanut, embajador de Suecia, después a Cristina, reina de ese país. Tres cartas de pésame que publica Sacy (págs. 124-129) nos muestran la gran humanidad de Descartes, cómo mitiga el rigor de los conceptos ante las propias desdichas. Una vez más, Descartes partió de su «yo» al razonar. Especialmente la correspondencia femenina le halaga. Enseñar filosofía a un alma dispuesta, ser su mentor... El que ha llegado a odiar el oficio de hacer libros (páginas 106-107), encuentra en estas cartas compensación. Pero por aquí puede comenzar a perder la libertad. Cuando Cristina le invita a Estocolmo, Descartes lucha entre el halago de dirigir filosóficamente un reino y el temor de perder su independencia. Cuando la reina insiste—y el retrato que de ella nos da Sacy es magnífico—, Descartes se disculpa, da largas, pero al final asiente: *on doit ce respect.* No está obligado a la obediencia, pero es una reina y *on doit ce respect* (pág. 154). En el viaje por mar asombra al piloto con sus conocimientos náuticos. Y pronto anhela la vuelta, a pesar del favor de la Corte, donde, por otra parte, no le faltan enemigos, todos los «sabios de profesión» que con su venida se sienten preteridos. Y allí muere, víctima del capricho real, negándose hasta última hora a recibir al médico, «sabio de profesión», porque no le inspira confianza.

Descartes par lui-même, de Samuel S. de Sacy, este delicado libro, honra de la inteligencia y del gusto de Francia, pertenece a la colección «Ecrivans de toujours», de Editions du Seuil. Casi todos estos escritores son franceses, pero hay algún extranjero—Goethe, Shakespeare, Gorki, etc.—. Ningún español. Pienso ahora qué libros extraordinarios podrían hacerse, siguiendo este modelo, con los autores españoles, con Cervantes, por ejemplo, o en América con un clásico como José Hernández, el autor del *Martín Fierro.*—Alberto Gil Novales.

* * *

Schnurer, Gustav: *La Iglesia y la civilización occidental en la Edad Media.* Tomo I. Versión de José Miguel de Azaola. Madrid, 1956.

Es este magistral estudio una lograda elaboración, amasada concienzudamente durante toda una vida de investigación y de cátedra.

La obra comprenderá cinco volúmenes: tres dedicados a la Edad Media, uno al Barroco y el quinto al siglo xviii. En el volumen que presentamos, el autor, desde la altura de la gran obra de Carlomagno, otea el horizonte de esta Edad, que para unos es «Edad de barbarie» y para otros «el ideal de penetración religiosa en la vida humana».

La obra responde a esta pregunta: ¿Qué papel juega la Iglesia en la elaboración de toda la cultura occidental? Los primeros contactos de la mentalidad cristiana con un mundo pagano con las consiguientes reacciones nos lo expone en una introducción.

La caída de todo un mundo colosal despierta entre los filósofos paganos y cristianos una verdadera polémica en torno a la interpretación de la Historia; San Ambrosio y San Agustín traen un nuevo sentido a la cultura; epifanía del Pontificado con San León el Grande; misión civilizadora de las Ordenes religiosas, especialmente los benedictinos... Este es el contenido del libro primero.

El libro segundo, núcleo de la obra, se titula *La Iglesia, forjadora de la civilización occidental,* y en él se estudia la posición de dos mundos separados por el dogma y las fronteras: los ger-

mano-arianos y los romano-católicos; labor evangelizadora en Irlanda, Inglaterra y centro de Europa con las figuras de San Gregorio Magno, San Bonifacio...; Roma y Bizancio; interferencias de la mentalidad carolingia: Imperio y Pontificado y obra cumbre en los días de Carlomagno.

Pasa a detallar la situación del pueblo cristiano, con un balance de expansión entre los años 400 y 800, ante la perspectiva de riesgos a que está expuesta la cristiandad.

La obra de Schnürer puede ser considerada, con toda razón, como un verdadero *acontecimiento cultural*. Una minuciosa revista a la aportación de la Iglesia en estos siglos movidos bajo el signo de lo religioso. Tarea ardua y comprometida y de la que el autor sale airoso, con el verdadero logro de una obra madura.

La fiel versión de José Miguel de Azaola no desmerece en nada del contenido.—TOMÁS TERESA LEÓN.

LUNN, Arnold: *Ahora ya veo*. Escelicer. Madrid, 1956.

Los libros de convertidos llevan un sello especial: la psicología del convertido, que rezuma en sus páginas el calor y entusiasmo de una fe nueva injertada en hombres maduros. Podíamos citar nombres, pero están en la mente de todos. Dos casos distintos son los de Chesterton y Papini. Más distinto es aún el de Lunn. Tiene éste una tonalidad especial: con el detalle del explorador que deja la marca de su paso en la arena virgen del desierto o en la nieve de las inmaculadas cumbres, en Lunn se advierte la estela de su exploradora trayectoria en las rutas de la fe.

Creo nos encontramos ante un libro interesantísimo, con un sentido especial de la vida cristiana, y en el que podemos saborear algunas de las innumerables bellezas de la fe aun los que hemos siempre vivido en ella; acaso ese continuo vivir no nos haya permitido descubrir alguna de sus más interesantes atracciones.

Se trata de un intelectual que en su interior lleva clavado el acuciante problema de la verdad, que atenaza su existencia. En la búsqueda, luchan a brazo partido, queriendo ser los primeros en llegar a la meta, la inteligencia y el corazón: aportaciones de la filosofía y de la historia y sentimientos, efectos, emociones...

En este proceso de fe desfila todo el mundo interior de un hombre que, popular pensador insigne y lanzado alpinista, asciende en arriesgada escala hasta las alturas de aire puro, donde da la impresión de respirar la verdad incontaminada.

Llega a familiarizarse con la alta disquisición psicológica, lo mismo que un día le fueron familiares las difíciles cumbres de los Altos Alpes.

La profundidad de pensamiento corre pareja con la amenidad de su estilo penetrante, vigoroso, fuerte sin llegar a ser descarnado. La agilidad de sus miembros formados en el deporte contagia su espíritu ágil y pronto.

Hace un sondeo hondo y amplio en una minuciosa cirugía: la racionalidad de las verdades cristianas, lo emotivo en nuestras creencias, lo eterno y mudable del cristianismo, lo que de Cristo queda en la Iglesia, el encuentro del mensaje de Cristo con cada momento de la historia...

Veo en este libro originalísimas ideas con que formar una interesante y profunda antología apologética. Acaso estos estudios necesiten un remozarse y fundir nuevos moldes, más en consonancia con las exigencias intelectuales de hoy.

Libro en que bulle un alma puesta al rojo vivo, que, por una admirable paradoja, manifiesta un equilibrio de ponderación ejemplar.—TOMÁS TERESA LEÓN.

Ojeo de Revistas

Portago.—*No es precisa la cita de ninguna concreta, puesto que la mayoría de las revistas y publicaciones nacionales, y no sólo las de tipo puramente informativo o divulgador, han abierto su luto y su homenaje al deportista español Alfonso de Portago, desaparecido con doce criaturas más por delante en el torneo automovilístico italiano de las Mil Millas. Desde estas columnas, de tipo exclusivamente intelectual, y a las que no suelen llegar, en buena lógica, los ecos movedizos del diario acontecer público del mundo,* Cuadernos Hispanoamericanos *se adhiere con el mayor respeto y afecto a las condolencias popular, privada y cristiana suscitadas por el trágico lance; las circunstancias, particularmente dolorosas, del suceso de Brescia encuentran en nosotros un idéntico y automático movimiento de humana consternación. Ahora bien, ¿cabe hablar, como lo hacía un órgano madrileño, de "muerte heroica", de "ejecutorias patrias", de "el español final de un valiente"? Permítasenos ahora, como hombres y como españoles, disentir de tales desmesuras. No hay sitio—ni tiempo—para heroísmos, ni cabe hablar con ligereza adulatoria de acciones que tan «deportivamente» requieren, provocan y consiguen la más inútil de las muertes, y no ya sólo para quien parecía desearla a cambio quizá de un estricto renombre deportivo. Las cosas en su sitio. No puede nadie confundir lo inconfundible, ni siquiera en las precipitadas linotipias de la prensa diaria. Morir es morir, y morir por algo o por nada es todavía mucho más grave. No cabe encartar el heroismo—palabra, por lo demás, abstracta y maltratadísima—con lo que solo, en fin de cuentas, es responsabilidad deportiva o profesional. El heroísmo desde luego, es cosa distinta.*—F.

El «Euratom» y Francia.—En el número 71 de su segunda época (París, 1957) «La Pensée», subnominada concretamente «revista del racionalismo moderno», abre su cumplido sumario con una editorial, que destacamos en virtud de su significativa actualidad y que lleva por título «L'Euratom contre la France», Abierto el artículo con una expresiva cita de Adenauer, sólo dos breves párrafos más abajo se nos da, tajantemente, la clave en que se apoya toda la argumentación del escrito: «El Euratom, por su origen y por las intenciones de sus promotores, es una construcción *política* y nada más que eso.» «Se trata—añade inmediatamente su autor—de un elemento del plan de dominación mundial de los monopolios americanos, para quienes la *Europa unida* constituye una necesidad como mercado y como plaza de armas.» Señala el trabajo la gravedad de los problemas económicos y aun políticos que la presunta Unión Atómica Europea plantea en Francia—cuarta potencia del mundo, por cierto, en cuanto a poderío atómico—, y el editorialista, poco antes del punto final en que se desea una sistematización razonable de los esfuerzos comunes europeos respecto del citado plan atómico y termonuclear, exclama: «¡Nadie puede aceptar que Francia encuentre demasiado honrosa la construcción de una fábrica nacional de separación isotópica cuyo costo es más barato que un mes de guerra en Argelia!»

Diversos trabajos de Roger Brunet, Albert Soboul, Jean Bouvier, Georges Cogniot, Len Robel—que firma un interesante estudio: «La concepción del mundo en Dostoyevsky»—, I. Narski y Jean Suret-Canale cierran el citado número de «La Pensée», revista bimensual.—F.

Correo de Málaga.—*«Caracola», la revista malagueña de poesía que, con las naturales discontinuidades cualitativas de su periodicidad, entrega cada mes, casi con puntualidad de inquilinato, un haz de poemas celosa y bellamente cuidados por Bernabé Fernández-Canivell en la imprenta meridional de mejor tradición lírica, abre su número de mayo, que hace el 55 de su publicación, con*

un poema de la malograda Celia Viñas. Firman otros originales jóvenes, con su interés y su "aquel", Eladio Cabañero, Carlos Sahagún y José C. Gallardo, y hay pasajes muy bellos en el que Angel Crespo dedica a San Isidro Labrador. Fernando Quiñones, con su expresivo soneto, se mueve aquí, sin embargo, en una temática y forma poco congruentes con relación a sus últimas posibilidades en prosa y en verso. Una traducción estimable de Margaret Sackville y dos aportaciones desgraciadas de E. Gutiérrez Albelo y F. C. Sáinz de Robles cierran, con otros trabajos, este número de «Caracola», cuya portada ilustra Del Moral.—S.

«Ilustrado e independiente». —Piensen los lectores en un formato, impresión y confección bastante semejantes a los de la revista madrileña «Semana», añádanle un contenido político y polémico, dénle unas páginas finales al teatro, al cine, al *turf*, a la crítica de libros y al juego de ajedrez—a media página por cabeza las dos secciones y en la 29 ambas—y tendrán una visión aproximada de lo que es «Mayoría», revista cuyo primer número acaba de ver la luz en la penante ciudad de Buenos Aires. «Mayoría» incluye dos encuestas tan pesimistas y ambiciosas como las que abren sus tablas de preguntas con estas sendas e ingenuas inquisiciones al público: «¿Cree usted en la decadencia actual de la sociedad y la cultura de Occidente?», o «¿Cree que las artes y las letras han agotado, al menos temporalmente, sus posibilidades creadoras en el sentido de grandeza o profundidad y que se hallan en decadencia?». Pero en el contiguo recuadro editorial de la página 3 de «Mayoría», abiertas, reveladoras, dolorosas, hay unas líneas en que se transparenta verazmente una triste realidad argentina. Pese a todo, «la revolución de septiembre de 1955 no ha acertado con los expedientes aptos para satisfacer los profundos anhelos del país».—F.

En torno a «Destino».—*En la barcelonesa «Destino» del último 18 de mayo aparecen unas breves líneas donde el suscritor habitual de la sección «La letra y el espíritu», Antonio Vilanova, desvela en palabras no ya por formuladas menos graves, el aspecto esencial del arte de novelar: la necesidad del empleo de* «un tono despersonalizado y objetivo, acorde con el carácter expositivo que requiere la narración». *El concepto, aplicado esta vez a un largo y encomioso juicio a la novela «Los bravos», de Jesús Fernández Santos, cobra en esta ocasión, como en cualquiera de las que se suscite, todo el peso que tiene y que algunos de los nuevos narradores españoles contemporáneos—*e n t r e *quienes no se cuenta, desde luego, Fernández Santos—no aciertan a darle. Escribir en prosa es, en gran parte, ajenar de ella el «ego» privado. La cualidad suma del narrador o novelista, aunque esté apoyado en memorias o vivencias estrictamente autobiográficas, consiste en saber desdoblarse en otras vidas que no son la suya; se trata de rendir el cúmulo de las reacciones personales, de la propia posición frente a los hechos, al curso de los que otros están viviendo realmente por su propia cuenta. Es esta, en cierto modo, disposición opuesta a la de la poesía, que supone en esencia la expresión torrencial del intimismo.*

En las mismas páginas literarias del citado número de «Destino» aparece una serie de trabajos tan al día como convenientemente tratados; Paulina Crusat firma uno sobre los dobles menesteres poéticos y novelísticos del catalán Juan Sales; José María Espinas escribe acerca del nuevo tomo de la Enciclopedia Catalunya, *dedicado a la Villafranca del Panadés que amó y vivió tan largamente Eugenio D'Ors; Enrique Badosa, en su* Tiempo de hablar, *trata de las últimas versiones castellanas que de la obra del poeta Yeats ha dado la colección «Adonais»; Juan Cortés, por su parte, aborda imparcialmente la crítica del último* Salón de Mayo *de pintura en Barcelona, etc.*

Parece justo añadir que el tono de actualidad y buen criterio patente en las secciones de política extranjera de «Destino», en sus reportajes viajeros, en sus mismos apartados de espectáculos o de llanas divulgaciones familiares, la sitúan en un primer puesto de las revistas españolas de su género proyectadas hacia

zonas extensas de público; el aire general de «Destino», eficazmente sustentado por su calidad de composición e impresión, mueve un indudable interés, casi imperceptiblemente aminorado por su también limpia y leal, pero limitativa, inclinación regionalista.—F.

Homenaje a José Sabogal.—«Hora del Hombre», revista reaparecida este año, dedica íntegramente su contenido al pintor y grabador peruano José Sabogal, recientemente desaparecido. Este número de «Hora del Hombre», según afirma su director en el artículo editorial que lo abre, «no reanuda la publicación continuada de la revista», sino que se constituye sólo en ocasional homenaje al artista plástico peruano muerto en el último diciembre. En el mismo trabajo de apertura se califica a Sabogal como «al más hondo y completo artista pictórico peruano de este siglo...».—F.

Otra entrega de los «papeles».—*Desde Palma de Mallorca, donde la dirige con tan buena mano Camilo José Cela, nos ha llegado el último número de la revista mensual «Papeles de Son Armadans», fechada en abril. Otra vez y empezando por lo más anecdótico, nos encanta el espectáculo de las viejas xilografías de la colección de Guasp con que «Papeles» adoba sus páginas, y los títulos, ingeniosos y bizarros, de sus distintas secciones. En este número, la de ensayos—«El taller de los razonamientos»—, contiene un buen trabajo de Jorge Mañach,* Dualidad y síntesis en Ortega, *junto a otro del poeta inglés Stephen Spender, quien alude al problema del escritor en la sociedad inglesa, problema, por lo demás, aproximadamente igual al del escritor en la sociedad española, italiana o tártara, sin que ello suponga la demeritación de la agudeza y la claridad del escrito de Spender. Sigue un artículo de Vicente Aleixandre, consistente en tres bellos retratos en prosa de tres jóvenes poetas españoles: José Hierro, Blas de Otero y Bousoño. La sección de poesía, «El hondero», incluye textos de Conrad Aiken, Cote Lamus y González Alegre. Cierran el número las tradiciones estancias de «Tribunal del Viento» (notas), «La atalaya y el mapa» (crónica de actualidad extranjera) y «Libros por Correo» (crítica), a que se añade el folletón «La muerte de una dama», que viene dando en «Papeles» el escritor mallorquín Lorenzo Villalonga.*—F.

«Prisma».—Nace esta publicación colombiana con el subtítulo de «revista de estudios de crítica de arte», y en su primer número (Bogotá, 1957), hecho con seriedad literaria y con buen donaire tipográfico e ilustrativo, se acredita la verdad de las declaraciones editoriales que señalan a su grupo de redactores, no como reunido al azar, sino como compuesto por personas que sienten un interés solvente por los problemas de las artes plásticas. «Ninguna de estas personas—se añade—es escritor profesional; los trabajos que publican son el resultado de una investigación sobre un tema dado.» Y así, en este buen pie de congruencia y discreción—poco frecuente, en verdad, en muchas publicaciones de este tipo—discurren los trabajos de Teresa Tejada, Alvaro Quintero, Simón Preminger, María Isabel Arango, María Cristina Rubio, Eduardo Angulo, Marta Traba—directora de la revista y que firma un artículo de interés: «Doble corriente de la pintura mejicana actual»—, etcétera. Dan cuenta del número 1 de «Prisma» diversas notas y comentarios bibliográficos.—F.

JULIO-AGOSTO

Dos meses juntos, con sus correspondientes aires, me pide el Director para este número doble y estival. La dificultad no es invencible. Seguramente que no hay en el año dos meses tan indiferenciados, tan parecidos. El estío triunfa en ambos de un modo intransigente. No es que nos lamentemos de la canícula: tiene su hermosura propia, su validez admirable. Se trata, simplemente, de un cambio de colores y de modo de vivir. Hay una falsa leyenda del verano, lo mismo que del invierno. Exageraciones literarias que llaman inevitablemente crudo *al uno y* calcinado *al otro, con evidente impropiedad. Don Francisco de Rioja, tan sereno, tan imperturbable, supo mirar bien al estío:*

Ya el verano risueño
nos descubre su frente
de rosas y de púrpura ceñida;
viste de hierba el suelo
y de verdor lozano...

Era el ilustre cantor de las flores un partidario feliz—como el que esto escribe—de los calores veraniegos. No quería que pasaran:

¡Oh florido verano!,
si a mi afecto se debe,
camina a lento paso,
deja el volar, deja el volar ligero
para tiempo más triste y más severo.

La recolección de los trigos empieza en julio. Todo se va llenando de luz y de plenitud vital. Lo que la primavera anunciaba con timideces, queda construído y determinado. La piel se vivifica, ya en los campos, como a la moza que decía a Lope de Vega:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
dióme el sol y ya soy morena,

ya en las playas abiertas a la extensa brisa del mar. En el centro de nuestra España, el verano se muestra implacable, excesivamente luminoso. Un paisaje de verano en Castilla evoca inmedia-

tamente el paso de la mesnada del Cid tal como lo volvió a ver Manuel Machado:

El ciego sol, la sed y la fatiga;
por la terrible estepa castellana...

En cambio, el verano litoral de estos dos meses es doradamente amarillo, pero acariciado por el verde o el azul de la llanura movible del mar. Las pencas se estiran, atormentadas y jugosas, al mismo borde de las arenas brillantes. En algunas de ellas, como un penacho de dulzor concentrado, el fruto de dura corteza que Salvador Rueda retrató con sabrosa burlería:

Doctor es el higo chumbo;
estudia ciencia de espinas
y en el ilustre birrete
le sale borla amarilla.

Son las noches lo mejor del verano. Desde las postreras luminarias del ocaso, cuando se aquieta el rumor de las cigarras, todavía despiertas, pero ya cansadas. ¡Qué bien las oyó Antonio Machado en aquella tarde, cuando

dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial
entre metal y madera,
que es la canción estival!

En estos dos meses con nombre de emperadores, al iniciarse la noche se aquieta el mundo en un entresueño largo y confortante. Juan Ramón Jiménez gozó de esta placidez entre las farolas rojas de la retreta de estío:

Los mágicos murmullos de la hora se apagan:
el grillo, la hoja, el agua, el musgo...
Vienen llenas de azul, de ensueño y de deshora,
las vagas brisas de otros mundos.

Hasta el propio José de Selgas, de sugestiones poéticas generalmente menguadas, tiene a su haber una octava real en la que los nocturnos de verano dejan pasar bellamente su apaciguadora serenidad:

Como el ensueño dulce y regalado
que en la fiebre de amor templa el desvelo,
vertiendo en nuestro espíritu agitado
la misteriosa esencia del consuelo,

así, por el ambiente repasado
de estrellas y vapor poblando el cielo,
breves y llenas de feraz rocío
pasan las noches del ardiente estío.

En estas noches se puede hablar de todo, pausadamente, interesantemente. Los grillos mantienen su canto monocorde entre las yerbas. Llega, como un recuerdo grato, el último aroma, ya casi desvanecido, de los cantuesos, los tomillos y las rosas en decadencia, que tienen un perfume tierno y reconcentrado, todo melancolía. Los saltamontes, como briznas vivientes, animan el brillar de la rociada. Refulge la lámina de una hoz, y el día surge entre el pipiar de los gorriones ya gordos y torpes de tanto grano robado en las eras.—José María Souvirón.

INDICE

NUMERO 91-92 (JULIO-AGOSTO 1957)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

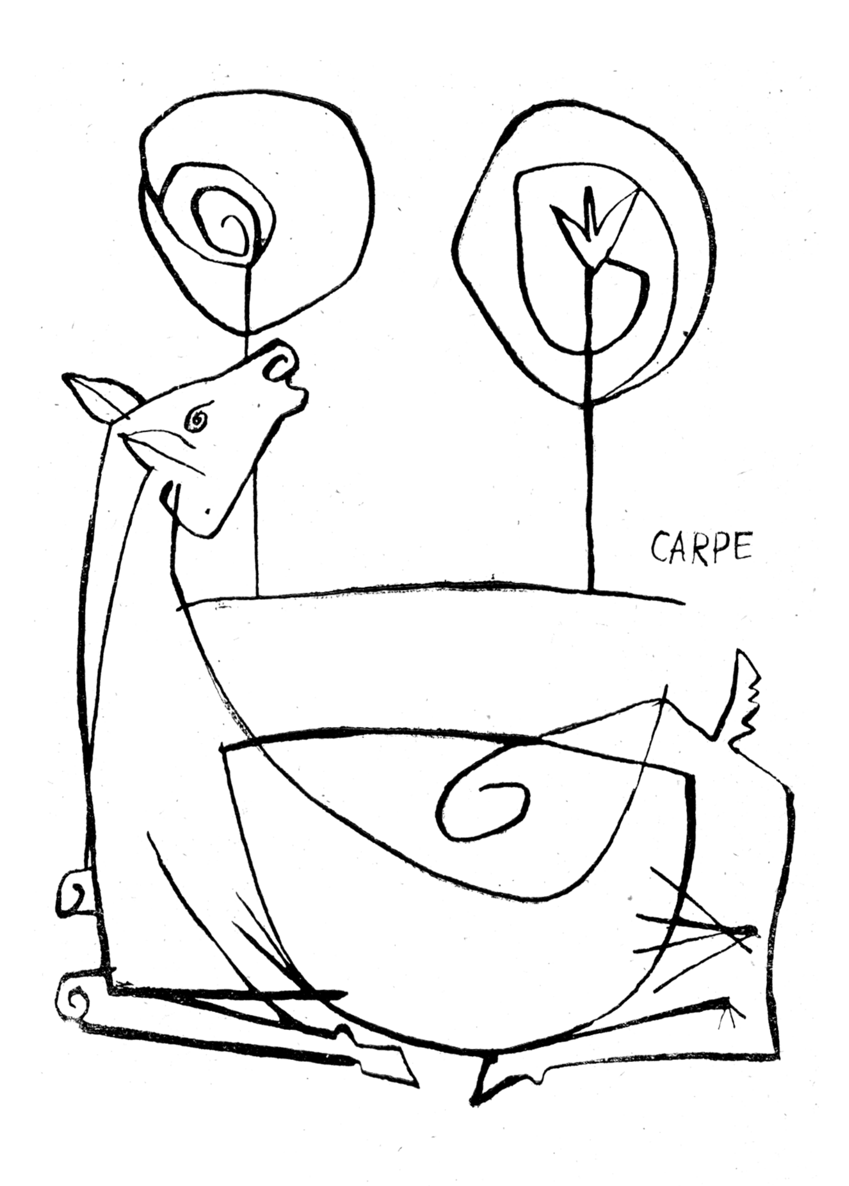
BRÚJULA DE ACTUALIDAD

NUESTRO TIEMPO:

SECCIÓN DE NOTAS:

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

En páginas amarillas, *Hispanoamérica a la vista*, con «La novela de la tierra: su concepto». Portada y dibujos del pintor.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

SERÍA una perogrullada insistir en el consabido hecho de que la novela es el género literario más cultivado en la América hispana; verdad reconocida y admitida por la mayoría de los críticos e historiadores de historias literarias. Opina a este respecto Torres-Ríoseco:

> *Beyond question, the novel is the most important literary expression of twentieth-century South America; and modern Spanish American novelists rank for vigor, originality, and stylistic mastery alongside their most distinguished craftsmen in the modern world* (1).

Pero sí es ostensiblemente cierto que esta novelística ha llegado a escalar una categoría propia con fisonomía independiente que la singulariza de otros tipos de novela; no siempre fué así, ya que el elemento tiempo y la conciencia de identificación con la patria fué un proceso relativamente lento. Por eso,

> *Sentados estos precedentes, ha de reconocerse que tenía Ernesto Quesada harta razón cuando decía en* 1844: «*Concordes están todos los autores en colocar a la novela en el primer rango entre las variadas producciones de la literatura moderna...*» (2).

La prosa, a partir de esa fecha, se hace importante por razones que más adelante analizaremos. Por el momento basta decir que los otros géneros hasta entonces cultivados no podían satisfacer las necesidades que urgían el advenimiento económico, social y político de ese siglo. Fué necesario perfeccionar la prosa para que les sirviera—a los escritores—como un arma-documento en sus denuncias noveladas. Muy acertadamente lo manifiesta Darnet de Ferreyra: «... a partir de 1880 empezó a perfeccionarse la prosa, reflexionadamente trabajada, y la novela se constituyó en género independiente preferentemente c u l t i v a do...» (3).

La novela hispanoamericana, pues, recorre una trayectoria desde el tercer tercio del siglo XIX hasta el presente, donde plasma ya con una estética definitiva y con un carácter netamente propio, convirtiéndose en el género más significativo, o a lo que se ha llegado a llamar «novela contemporánea», cuya expresión nos la define la siguiente cita:

> *But the novel is significant for still another reason. Spanish American novels, or at least a large number of them, are of a realistic type. That is to say, their authors have tried to reproduce and interpret, according to varying canons, the life that they found in the w o r l d about them* (4).

Lo que equivale a decir que desde 1880 se comenzó a escribir sobre problemas americanos realísticamente, buscando la reproducción e interpretación de lo continental. Pero aun así, el mensaje novelesco no lleva en sí una proyección fiel y honesta del acontecer suramericano. Faltaba inyectar a ese elemento realístico el factor tiempo; factor del suceder, contemporáneamente, con la novela. Es decir:

> *La novela americana ha sido, a menudo y aparentemente,* realista; *casi nunca actual. Sin embargo, lo que infunde vida al realismo es la actualidad. El realismo, en sí, como espejo, no significa gran cosa. Si la realidad vale por algo, ello depende de la vitalización de esa realidad, es decir, de su aplicación a lo inmediato, o sea de su actualidad* (5).

---

(1) TORRES-RÍOSECO: *The Epic of Latin American Literature,* New York, 1946, página 168.

(2) A. J. DARNET DE FERREYRA: *Historia de la Literatura Americana y Argentina, Buenos Aires,* s. f., pág. 1343.

(3) *Ibid.*, pág. 1344.

(4) RÍOSECO: op. cit., *The Epic*, página 169.

(5) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *América, novela sin novelistas.* Lima, 1933, página 78.

Traemos a colación la siguiente cita para corroborar la anterior en cuanto a la función esencial, primaria de este género: «Literature was brought down out of the ivory tower of the modernists to record the social trends of the day» (6). Así se le «torció el cuello al cisne» y la novela pasa a ser no sólo mero entretenimiento, sino con un contenido vital, palpitante, afín con una actualidad real y amarga.

Pero si el realismo aportó un nuevo impulso y provocó una revisión de valores a considerar en los futuros relatos novelescos fué el naturalismo el agente que contribuyó a favorecer la formación más escueta de la novela en su análisis del color local, en la descripción de los tipos, paisajes y hasta en el idioma. Ya no se dará el caso absurdo de que novelas americanas tendrán el sabor de haber sido escritas por europeos, como sucedía con anterioridad a 1880, cuando la técnica europea invadió la novela ciudadana, impregnándola con un carácter y una naturaleza artificial. A este respecto dice Ríoseco:

> *El naturalismo, con su documentación exacta del escenario, su afición por los temas vulgares, feos o repulsivos y su actitud de desafío ante la tradición, favoreció en América la formación de la novela regional, distinta de la que había sido cultivada de acuerdo con los moldes acostumbrados, típicamente americana* (7).

Efectivamente, si el novelista no se percató de lo significativo en las narraciones en torno a la urbe acusó conciencia, «sólo en aquellos capítulos que trataban de la existencia rural adquirieron sabor a verdad como si la vista del campo resucitara los ojos muertos del autor» (8). He ahí la democratización del arte al descubrir nuevas posibilidades estéticas en el «bajo» estrato de la sociedad y en la tierra. De aquí que cobre importancia «la novela de la tierra», asimismo llamada frecuentemente «novela regional». Novela ecléctica si se quiere, pero inconfundible por su delineamiento, contenido y propósito. Es este sabor telúrico lo que la ha convertido en la novela típica de Hispanoamérica; síntesis del criollo y la naturaleza amalgamados entrañablemente. Luis Alberto Sánchez (3) nos ofrece más que una definición, su concepto autorizado de la novela de la tierra, que el llama «novela regional»:

> *Posee grandes representantes la* novela regional, *que es la más típica: se diferencia de la costumbrista en que carece de ironía y caricaturismo; de la histórica, en que no se apega a una época ni pretende ser su espejo; de la psicológica, en que no gira en torno a un personaje. La novela regional tiene algo de todas ellas, y, además, se orienta hacia lo universal, ahondando en lo propio de la región que describe* (9).

Se instituye, consecuentemente de la precedente aseveración, que debido a la propia naturaleza de la novela de nuestra consideración—de la tierra—trasciende los confines americanos para cobrar realidad incondicional donde quiera que existan similares condiciones al panorama americano. Así, pues, su carácter universal es tal vez su mejor cualidad y la originalidad más singular de sus escritores. Creemos que la siguiente cita se ajusta al caso:

> *... The most original and most truly American novels are those which present studies of rural life, the predominating type being the regional novel. And the most highly esteemed are those, not too localized, which can be read in any country without losing anything of their plot or action* (10).

En la novela de la tierra, por tanto, se dará mayor consideración a sus dos

---

(6) HERMAN E. HESPELT: *An Outline History of Spanish American Literature*, New York, 1942, pág. 120.

(7) A. TORRES-RÍOSECO: *La novela en la América hispana*, Berkeley, 1949, página 210.

(8) *Ibid.*

(9) *Nueva Historia de la Literatura Americana*, Paraguay, 1950, pág. 516.

(10) LEE N. WEISINGER: *A Guide to Studies in Spanish American Literature*, New York, 1940, pág. 82.

factores o agentes a saber, al hombre y a la naturaleza, llámese esta última paisaje agrario, selva, llano, pampa, andes, meseta o llanura. Y es precisamente esta naturaleza la que servirá de fondo para que los personajes desenvuelvan sus actividades, inédito hasta que los novelistas contemporáneos tuvieron la penetración sensible de descubrirla, como lo confirma Sánchez:

> *El carácter primordial de que hoy disfruta tal aspecto literario fué entonces tenido muy en segundo término. Puede afirmarse por eso que la gran novela de la naturaleza americana se inicia, mucho más que con Fenimore Cooper, representativo del Norte, con José Eustasio Rivera y su caos amazónico* (11).

Con este tipo de novela Hispanoamérica se halla disfrutando del prestigio literario merecido en el gran concierto de la novelística mundial, con un sello propio y peculiar, refutando de este modo cualquier tipo de equívoco en cuanto a su calidad y producción, porque... «novela es ésta que nos ofrece nuevos temas, demostrando a quienes creen en el agotamiento del género novelesco que América posee nuevos recursos vitales y estéticos» (12). Es interesantísimo traer a colación la opinión de un crítico francés, para quien los autores hispanoamericanos carecen de fuerza creativa, a causa de su inconstancia, y más dados a otros géneros literarios, entre ellos la poesía, más afín a su carácter pasional e impulsivo. Sin embargo, atribuye a la Argentina el comienzo de la verdadera novela, debido a su contacto con Europa y, sobre todo, con Francia:

> *C'est que le roman n'est pas une forme littéraire naturèlle à l'Amérique, où la faculté créatrice n'est point dominante. Le caractère hispanoaméricain excessif et passioné; rebèlle à toute discipline, manquant de constance dans le travail et procédant par élans impulsifs, a été fortement attiré par la poésie, par l'éssai et par l'histoire considérée comme une arme de combat. Le roman ne fut pas ne spontanément en Amérique Latine...* (13).

Lo curioso es que M. Daireaux aseveró esto en el año 1930, según fecha del libro citado, cuando ya habían aparecido publicados *Los de abajo* (1916), *La Vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929). De lo que se desprende que ni aun estas novelas tienen, según su criterio, valor estético ni «faculte creatrice». Pero si por facultad creativa, a la que él le asigna tanto valor, se entiende imaginación o fantasía, él yerra al enjuiciar tan precipitadamente tan delicada cuestión, al no considerar que la fantasía de estos novelistas fué mal dirigida como consecuencia de sus fines personales. Luis Alberto Sánchez (14) quizá haya descubierto esa disparidad que la acuciosidad de M. Daireaux dejó escapar: «... el americano tiene una imaginación exhuberante; su literatura, sin embargo, carece de imaginación. En la vida corriente, al revés, se excede en la fantasía menor, o sea la mentira... Hay algo que no llega a proyectarse con libertad. Ese algo es la fantasía misma.» Es decir, que existió y existe la fantasía siempre y cuando no sea bastardeada para otros fines. De este pecado, según Sánchez, «no se salvó ni Montalvo, ni el propio e insigne Sarmiento». «No pudieron libertarse de la alusión ni de desviar su fantasía hacia la polémica, arrebatándosela a la creación artística» (15).

Tal fué la triste realidad de escritores que retardaron el proceso normal de un género para proporcionarse ventajas personales. Pero discutir esta circunstancia sería materia para otro tema sobre la independencia lucrativa de la profesión de escritor en la América hispana. «Escribieron—dice Gutiérrez-Calimano—con fin tendencioso, no porque les urgiera

(11) L. A. SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, 1953, pág. 53.

(12) A. TORRES-RÍOSECO: *Grandes novelistas de la América hispana*, Berkeley, 1941, pág. viii.

(13) MAX DAIREAUX: *Littérature Hispano-Americaine*, París, 1930, pág. 191.

(14) Op. cit., *América, novela sin*, página 108.

(15) *Ibid.*, pág. 112.

la creación novelesca: sus creaciones visaban el proselitismo o la detracción, cuando no la defensa o la justificación» (16), refiriéndose a los escritores del Romanticismo que prostituyeron su pluma por tal o cual tendencia política. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que el novelista hispanoamericano ha buscado y encuentra su emancipación con la novela contemporánea, en fondo y forma y sin estar bajo la égida de un Mecenas. Y han desarrollado... «un estilo novelesco americano diferente a todos los europeos, aunque saturado de sus esencias, que constituye una revelación caracterizada, entre otros rasgos, por la riqueza del relato, por la facilidad del narrar» (17).

Surge, pues, la novela contemporánea por la pasión de nuestros escritores por producir literatura. Se ha recorrido un larguísimo trecho desde los tres largos siglos de la época colonial cuando no existía tal género. La prosa sólo era empleada didácticamente, ya que... «el motivo de la ausencia de la novela en el cuadro de la literatura colonial ha de buscarse en las disposiciones mismas de las leyes de Indias que prohibían la entrada en América de todo libro de imaginación» (18). Aparentemente esto sería la explicación lógica. Pero a través de todo el proceso histórico las ideas siempre han encontrado medios de propagarse aun en casos de intimidación y represalias. Por tanto, es falaz adherirse a tal postulado. Más variable resulta la nota que aporta Leguizamon:

> *No es la prohibición lo que determina su ausencia. La novela supone una madura capacidad de observación y de objetividad, así como un medio humano que ofrezca los necesarios elementos de composición. Supone, además, madurez crítica: junto a la plenitud de la vida, plenitud de conciencia, según fórmula de Luis Alberto Sánchez* (19).

De lo que se infiere que la novela americana ha sufrido la experimentación del tiempo. Que no fué un hecho «espontáneo» (20). Antecedente que se halla en el siglo XIX en obras como *Amalia*, *María*, *Cecilia Valdés*, *Cumandá*, y otras.

La novela no reviste las fisonomías propias de su género hasta el siglo XX como producto de combinaciones y titubeos en épocas anteriores ligadas a otros géneros. Proceso normal en épocas de inexperiencia, coacción e intereses particulares.

> *... la novela americana apareció embrionariamente, mezclada a la crónica, en el siglo XVII; se perfila como descripción, rama de la geografía y como relato de la sociología en el siglo XVIII; se perfecciona técnicamente en el siglo XIX, y halla su personalidad, su rumbo, sólo en el XX* (21).

El año 1911 inaugura una nueva época en la novela suramericana, pues se llega a poseer el conocimiento literario que desemboca en la fértil producción de una novelística con verdadero contenido estético, humano, con un fin propuesto. La actitud sumisa de la colonia y la imitación extranjera no germinarán; por el contrario, será la arquitectura, esta novela, del verdadero sentir aborigen criollo y mestizo de las nacionalidades americanas; dicho de otro modo, «arte popular». «Entonces será posible advertir que la expresión de las obras de índole popular, no obstante sus titubeos y errores, tiende a organizar lo que podrá llamarse n u e s t r a protonacionalidad» (22). Esta «protonacionalidad» alude a los grupos diversos de individuos que por su carácter americano regional se apartan diametralmente de cualquier otra raza. Serán tipos que surgirán de zonas rurales.

Diversas influencias, además de las ya mencionadas—realismo y naturalismo—,

---

(16) GUTIÉRREZ - CALIMANO: *Historia de la Literatura americana y argentina*, Buenos Aires, 1940, pág. 278.

(17) SÁNCHEZ: op. cit., *Proceso*, página 56.

(18) DARNET: op. cit., pág. 1203.

(19) J. A. LEGUIZAMÓN: *Historia de la Literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, 1945, t. II, pág. 96.

(20) Cf. DAIREAUX, pág. 191.

(21) SÁNCHEZ: op. cit., *Proceso*, página 53.

(22) E. GÓMEZ ABREU: *Clásicos, románticos, modernos*, México, 1934, página 10.

amén de la hegemonía norteamericana en sus designios imperiales, las rebeldías sociales, la guerra hispanoamericana y las influencias de escritores rusos, españoles y franceses, impulsaron a nuestros novelistas a enfocar la temática desde un punto de vista más verosímil, apegado siempre a una realidad de palpitar actual con el fin de descubrir, plantear y solucionar los múltiples problemas sociales, políticos y económicos que confrontan a la América hispana en el siglo XX. Esta es la esencia intrínseca de la novela contemporánea y en particular la criolla. Como nos lo expresa Leguizamon:

> *Recién ahora, a impulsos de un arte más sincero y seguro, está surgiendo la verdadera novela americana. Adviene el escritor con una clara conciencia de lo inmediato y una más fina sensibilidad para captar las tenues y misteriosas voces de lo telúrico. El paisaje, las costumbres, el hombre y sus problemas, alcanzarán ahora una representación de plásticos y verdaderos relieves o de adecuado claroscuro* (23).

Novela que se orienta hacia la denuncia de las desigualdades sociales, hacia la emancipación política, la equidad económica y la justicia imparcial en todos los órdenes de la vida. Nada habrá de romántico, de utopías ni belleza panorámica, porque «el hecho nuevo que asoma entonces ante sus ojos (novelistas) no será ya un imperio indígena maravilloso e impresentido ni una naturaleza próvida, embriagadora. Será una realidad social...» (24).

Ya poseído el escritor de su madurez literaria, ya imbuído de los legítimos atributos de su medio ambiente, narra, describe, novelados o no, pero con el elemento presente de la verosimilitud. Estos relatos registrarán toda una gama humana y natural: la gomera, la pampa, el llano, la selva, el cañaveral, la fábrica, el siringal, las plantaciones, escenarios en que, a guisa de caleidoscopio, se moverán el indio, el mestizo, el negro, el zambo, los guajiros, los mulatos, los cholos, con un impacto bestial de angustias, ansias, en clamor vivo de reivindicación y justicia.

> *Aparece como protagonista de las obras novelescas el infrahombre, el paria, la piltrafa humana que se mueve sólo por el instinto de conservación de la especie. El indio triturado por la empresa explotadora, por el mayoral blanco; el negro, res que ha sufrido el ultraje de la marca y del látigo; hombres destruídos por el trabajo brutal, el hambre, la malaria, la tifoidea, la sífilis, el beriberi, ciegos en las minas, locos en los siringales, helados en las sierras, alcoholizados en las salitreras, ahogados en el Orinoco y el Amazonas, cazados como fieras en Venezuela y el Perú, asesinados en Quintana Roo y Yucatán, vendidos al capitalismo extranjero en Cuba, fusilados a mansalva en San Salvador, apaleados por los gamonales, crucificados por los patrones, traicionados por los falsos redentores* (25).

He aquí el drama americano en su desnudez más escueta y analítica. Tragedia vergonzosa, pero no anacrónica, de un mundo de cultura occidental. Cuadro tétrico, macabro, desconsolador. Esto es el contenido de nuestras novelas. Ironía del siglo XX que parece asomarse como con escarnio a las instituciones que velan por el derecho y las igualdades humanas.

La novela de la tierra, pues, nos comunicará el drama humano de América, pero siempre sincronizando al factor paisaje, que en ciertos casos se confunden, y aún más... «The very phrase "novel of the land» suggests the observation the land itself is the chief actor in a good many Spanish American novels», (26).

Los *novelistas de la tierra* se distinguen de los *novelistas de la ciudad*, según Ríoseco (27), en que los primeros

---

(23) LEGUIZAMON: op. cit., pág. 464.
(24) L. A. SÁNCHEZ: *Historia de la Literatura americana*, Santiago de Chile, 1937, pág. 395.

(25) RÍOSECO: op. cit., *La novela en, la América hispana*, pág. 212.
(26) RÍOSECO: op. cit., *The Epic of*, página 178.
(27) *Ibid.*, *Grandes novelistas de*, página vii.

son «escritores que más se acercan al motivo genuinamente americano», mientras que el segundo grupo son «escritores de orientación más europea, cuya obra se sitúa más comúnmente en medios urbanos».

Se distinguen tres tipos de «novelas» dentro de la clasificación *novela de la tierra:* a) novela de la selva, b) novela del llano, c) novela de protagonistas *en masse,* subdividiéndose esta última en dos: 1) novela de la revolución mexicana, 2) novela de tema indígena.

La novela de la selva es aquel tipo de novela americana donde la selva es copartícipe de la trama, o mero fondo, pero siempre presente, o la selva actuando como el protagonista. Un buen ejemplo lo tenemos en *La Vorágine,* de Rivera, donde la selva aparece como la figura principal, personaje panteístico, palpitante en sus amenazas, como un monstruo indestructible. Con esta novela queda asentada definitivamente la modalidad de «novela de la selva». Dice en su libro Ríoseco que «después de *La Vorágine* se han escrito varias novelas de la selva, en las cuales el lector no sabe si admirar más la riqueza inaudita de la naturaleza tropical o las pasiones desatadas del hombre en contacto con ella» (27).

Muy semejante a este tipo de novela es la llamada novela del llano, donde las pasiones humanas de los llaneros reverberan hasta más no poder. La lucha con el medio, los animales y el latifundio. La expresión más cabal se halla plasmada en la obra maestra del venezolano Rómulo Gallegos con su inmortal *Doña Bárbara.* Si se quisiera contrastar a Rivera y a Gallegos sería indudablemente en lo que concierne a sus temperamentos, «... Gallegos has none of Rivera's romantic delirium; he (Gallegos) writes instead with a classic serenity, even when the subject is the *selva* itself...» (28). Dicho de otro modo, en Gallegos se entrevé al menos un hálito de optimismo, una esperanza que el hombre puede dominar en el medio físico; que la civilización es más posible en la llanura. Bien lo manifiesta Ureña: «no sólo la naturaleza es bárbara en la sabana de Venezuela: ella hace que el hombre también lo sea... Pero el llano es más propicio a la esperanza que la selva...» (29).

Mejor que una definición sería un ejemplo, con el fin de ilustrar el concepto de novela de protagonistas *en masse.* En México está representada por *Los de Abajo,* de Mariano Azuela, donde los protagonistas están tomados de la masa anónima del pueblo. Si *La Vorágine* y *Doña Bárbara* representan y fijan sus respectivas tendencias temáticas, *Los de Abajo* es el clásico que inicia este tipo de novela. Escrito con una penetración profunda, de análisis psicológico, es un estudio cabal de diversos caracteres y sus intereses. Es la novela de la Revolución mexicana que mejor ha interpretado el alma y la significación de la Revolución. Los demás son meros relatos periodísticos con más o menos elementos de fantasía, con el ánimo de satisfacer a un público curioso, pero en realidad no son verdaderas creaciones artísticas. *Los de Abajo* reúne la pureza de estilo, el elemento de imaginación, un gran valor ideológico, un profundo fondo psicológico. Pudiéramos resumir esto con la siguiente cita: «Con Mariano Azuela la Revolución mexicana se convierte en motivo artístico. Su ejemplo es imitado en todas partes y puede decirse que *Los de Abajo* (1916) fija el tipo de la novela representativa en estos últimos quince años» (30).

La novela de tema indígena se cultiva mayormente en los países donde predomina el elemento indio. Es la faja de la costa oeste—Ecuador, Bolivia y Perú—, escenario que se extiende aún más desde México a la Argentina. Aquí aparece el hombre no urbano, no ya individualmente, sino en grandes masas colectivas: los mineros, campesinos, soldados, pescadores y otros grupos han actuado como protagonistas en infinidades de novelas. Aquí lo importante a seña-

---

(27) Ríoseco: op. cit., *La novela en,* página 226.

(28) *Ibid., The Epic of,* pág. 181.

(29) P. Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (trad. al castellano por Joaquín Díez-Canedo), México, 1949, pág. 202.

(30) Sánchez: *América, novela sin novelistas,* página 70.

lar es «... lo sugestivo no es el personaje nominado, sino el espíritu de los personajes» (31). En cuanto al enfoque de los temas indios, la dirección a tratar sus problemas ha seguido disímiles rumbos. Unos prefieren poetizar apasionadamente al indio y su historia, como en *Cumandá*, de Juan León Mera; otros, la miseria y el sufrimiento, como en *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, tendencias notadas por Torres-Ríoseco (32) al estudiar esta cuestión:

> *Two principal lines of approach have been followed by these novelists writing about the aboriginal races: some have chosen to see only the picturesque or archaeological aspect of Indian life, while others have dedicated themselves to the writing of impassioned protests against the abuse and exploitation of the native by white overlords.*

Esta masa—el negro, el mestizo, el zambo, el indio, el mulato—que hasta entonces habían permanecido en el anonimato, son motivos de inspiración a una nueva perspectiva literaria que vocea sus quejas, angustias y ansias reivindicadoras.

Con el advenimiento de la República se le concedió al indio «un derecho teórico», pero con poca finalidad: siguió y continúa explotado por los patronos.

> *Nada ha hecho la civilización por estas razas; antes al contrario, mejor habrían estado en la exuberancia de sus montañas que en la hacienda, el siringal o el pueblo del hombre blanco* (33).

Entonces, en síntesis, se deduce que el contenido de este tipo de novelas «indígenas» es el amor a la tierra y al indio y un rencor hacia los sistemas de explotación. Atribuye acertadamente Luis Alberto Sánchez (34) la desgracia del indio al factor económico, que constituye su gran problema, no el racial, pedagógico, moral ni sociológico. Una seguridad material acarrea y garantiza la posibilidad del disfrute pleno de la vida en todos sus aspectos.

En la novela del llano y la selva el contenido básico «... no lo son exclusivamente de relaciones entre seres humanos. Hay la lucha contra la naturaleza, el esfuerzo para dominarla» (35). Ya hemos indicado la plausibilidad del llano en contraste con la selva, para el progreso, siendo la lucha entre los hombres mismos, representando la barbarie unos, la civilización otros, lo que suscita la crisis. Lo típico de las novelas de la selva es mostrarnos «... how this forest dominates the human beings who drag themselves through its depths; how it attacks their minds and bodies incubating fevers and insanity; how with its thousand tentacles it seizes men and transforms them into wild beasts» (36). Es, en resumen, el documento fotográfico de estas regiones inhóspitas y la batalla de sus habitantes con carácter de gente primitiva con su idiosincrasia peculiar. Por eso ningún estudio, por muy científico que se proponga ser, podrá realizarse sin el concurso de la novela americana, ya que su manuscrito es un documento a consultar. «... ningún estudio de América, cualquiera sea la posición en que nos coloquemos, puede prescindir de la novela como espejo, elemento y resultado de nuestra vida individual y colectiva» (37). Se desprende, pues, que la novela americana trasciende el hecho de entretener pasajeramente para convertirse en un documento con valores humanos, sociales, aparte de su irrebatible valor estético. Y precisamente perdura por ser un testimonio de las crueles realidades americanas, grotescas y brutales a veces, de las cuales se ha hecho una obra de arte. Leguizamon (38) lo expresa con mucha precisión: «... nada mejor contraprueba el

(31) Op. cit., *The Epic of*, pág. 188.
(32) *Ibid.*, pág. 188.
(33) RÍOSECO: op. cit., *La novela en la...*, pág. 231.
(34) Op. cit., *América, novela sin...*, página 65.

(35) HENRÍQUEZ UREÑA: op. cit., páginas 201 y 202.
(36) RÍOSECO: op. cit., *The Epic of*, página 180.
(37) SÁNCHEZ: op. cit., *Proceso y*, página 66.
(38) Op. cit., pág. 464.

hallazgo de su propia esencia como el hecho de verificar que la novela está constituyéndose en el testimonio de la vida americana».

«Le nouvel écrivain hispanoamericaine veut, par reaction, s'encrer dans sa terre» (39). Esta cita ya es posible considerarla axiomática. A partir de ella nos conduce a ciertas consideraciones de índole estética en cuanto afecta a la novela americana. El carácter experimental y exótico practicado por los modernistas con su peculiar uso de extranjerismos e idealismos no tienen vigencia hoy; han sido, por el contrario, sustituídos por un «arte popular», por temas tradicionales con verdadero sabor criollo, sobre todo en el habla. Se han identificado el espíritu y la lengua del hombre americano.

> *Americans everywhere are bent on creating an original literary art, divorced in language, in theme, and in spirit as completely as possible from the Europan models they have been accused of imitating in servile fashion ever since political independence was won* (40).

Pero si es cierto que el divorcio de los modelos europeos ha tenido lugar favorablemente, no deja de ofrecer sus peligros. Esas novelas de la tierra «... que abusan del color local, de lo típico, del dramatismo primitivo, resultan muchas veces sólo caricaturas de novelas» (41). «La causa de ello, según este crítico, se debe a la carencia de penetración; el mundo de sus experiencias es demasiado breve e incompleto» (42). Amén de esta redundancia en lo trivial, en la que incurren algunos autores, existe en el caso de los escritores del Ecuador, como correctamente ha observado Torres-Ríoseco (43), reflejos de Dostoyevski en el análisis de almas torturadas; en la introversión es Proust el modelo; siguen a Gorki y a otros novelistas rusos contemporáneos en su denuncia proletaria, con un estilo difícil y caótico, que revelan influencias tan disímiles como las de Cocteau, James Joyce, John Dos Passos, Gide, Duhamel y Stefan Zweig. Pero esto no debe tomarse como indicación de decaimiento, porque «la novela americana, sea del sur o del norte, sajona o indohispana, de origen industrial o agrario, luce mayores parecidos entre sí que con respecto a la europea» (44).

Ya se avecina lo que podrá llamarse una «novela americana». América ofrece temas y personajes que no se asemejan a otras en cualquier localidad que se sugiera. Las fuentes de conflictos con la naturaleza y el hombre aún permanecen inéditos; las posibilidades de nuevos temas son inagotables. «... El creador no necesita esforzarse en inventar. Le basta ser rapsoda, heraldo, eco. Su mérito dependerá de que capte bien el mensaje de un mundo pletórico, inédito, inaudito» (45). América es un mundo en constante efusión de movimiento, de dinamismo perpetuo, lo que hace que la acción sea patrimonio indispensable del contenido. «Existe en casi todas ellas (novelas de la tierra) una extraordinaria fuerza humana, pero el dramatismo de la acción nunca destruye los conceptos e ideas que dan al género su modernidad» (46).

Pero si bien es verdad que la característica principal de nuestra novela es el realismo, si se entiende por esto imitando lo más cerca posible a la naturaleza, no siempre fué así (antes de 1865), ya que algunos novelistas se dejaron llevar por cierto lirismo imaginario sin base de realidad. Henríquez Ureña (47) explica estas tendencias: «Dos corrientes confluyeron en la literatura de ficción: la fantasía poética y el realismo; si unas veces el choque fué violento, otras las dos corrientes acabaron por confundirse.» Pero en los años comprendidos entre 1865-1895 la narración, la descripción o el relato,

---

(39) R. Bazin: *Histoire de la littérature amer. de la langue espagnole*, France, 1953, pág. 318.

(40) Hespelt: op. cit., pág. 122.

(41) Ríoseco: op. cit., *Grandes novelistas de...*, págs. VIII-IX.

(42) *Ibid.*

(43) Ríoseco: op. cit., *La novela en la...*, pág. 233.

(44) Sánchez: op. cit., *Proceso y*, página 62.

(45) *Ibid.*, pág. 603.

(46) Ríoseco: op. cit., *Grandes novelistas de...*, pág. VIII.

(47) Henríquez Ureña: op. cit., página 185.

ya sea de asuntos verdaderos o bien fantásticos, la tendencia será basada en hechos tomados de la vida real. A este período se le ha llamado «época de plenitud».

En Mariano Azuela se observa una figura independiente de patrones extranjeros. Ha escrito *Los de Abajo* con vigor y realismo en forma convincente y amena, llena de color y vida. Es su estilo fragmentario y nervioso, lacónico, con una economía verbal para precisar sus ideas. Su fin no era el adorno de palabras, sino destacar la trayectoria del drama revolucionario. Es quizá, por muy atrevido y aventurero que sea decirlo, un poema épico en forma novelada. Pero *Los de Abajo* sobrevivirá al embate del tiempo por sus valores intrínsecos, aunque Díez-Canedo se permite un margen de duda prudente a este respecto al decir que «Ojalá no sea a costa de ese sentido directo de la lengua popular, de la lengua «vida», que se percibe a cada página en *Los de Abajo*...» (48).

Eustasio Rivera, asimismo, ha creado su escuela estética exento de influencias exteriores, por lo que es un parangón tratándose de la novela de la selva. Restrepo (49) define con precisión y fina sensibilidad la personalidad estética de Rivera al referirse a su soneto *Tierra de promisión,* que nos parece podría articular perfectamente tratándose de *La Vorágine*:

> *Rivera sabe ver y sentir la naturaleza y sabe, además, hacernos participar de esa visión clara y luminosa del mundo exterior... Rivera aprecia las líneas y los colores, los objetos aislados y los vastos conjuntos; los pormenores y las grandes masas. Tiene la fantasía gráfica y es, al propio tiempo, un opulento colorista, y, por este aspecto, un digno hijo del trópico.*

Referente a Rómulo Gallegos se diría que plasmó en *Doña Bárbara,* lo castizo de la Península con el costumbrismo y lo vernáculo de su suelo natal. A semejanza del método inductivo, y que es lo que le ha ganado su merecido prestigio como novelista, es el hecho de haber seleccionado lo particular de su región para universalizarlo, por sus elementos de realismo, poder descriptivo y fotográfico, por su interpretación psicológica, valor intelectual, simbolismo, localismo y, más que nada, por su moralismo. Con su carácter sintético y analítico pasa *Doña Bárbara* a ocupar un puesto intemporal en el catálogo de grandes novelas.

A guisa de dar validez a lo expuesto cotejemos la siguiente cita que parece resumir la trayectoria recorrida por el género literario en cuestión. Es como si nos preguntáramos, como se suele hacer todavía, si América posee o no una novela propia.

> *Esa concepción de arte autónomo, despegado enteramente de un estrecho sentido de escuela o cosa semejante, es la base necesaria de lo que se llama y se seguirá llamando* americanismo literario. *Se encuentra ahora ese americanismo en sus primeras etapas de crecimiento... Adviértase en ella, sin forzar mucho la inteligencia, el propósito preponderante de alcanzar una bien precisada personalidad literaria* (50).

Toda la producción novelesca de América tiene en sí, como ya se podrá deducir, un fin, un propósito expreso y definido. Es, sostenemos, según nuestro criterio, una novela con un doble sentido en su manifestación: apelar a las emociones, al corazón, a la vez que toca a la puerta del intelecto. Leer una página de cualquiera de las susodichas novelas ya indicadas obligarían a la reflexión debido a su contenido veraz, histórico, de actualidad social.

Cada una presenta a su modo una *denuncia* determinada. Según fórmula de Marinello, «todo libro, el más humilde, plantea un problema. Los libros poderosos lo resuelven, además» (51). Reitera.

(48) Enrique Díez-Canedo: *Letras de América,* México, 1944, pág. 376.

(49) A. Gómez Restrepo: *Crítica literaria,* Bogotá, s. f., núm. 8, págs. 188 y 189.

(50) F. García Godoy: *Americanismo literario,* Madrid, s. f., págs. 17 y 18.

(51) Juan Marinello: *Literatura hispanoamericana,* México, 1937, pág. 81.

mos «denuncia determinada» porque ésta adoptará un cariz peculiar. La denuncia y la solución, en la forma en que se presentan en *Doña Bárbara*, *La Vorágine* y *Los de Abajo* es completamente distinta porque su origen es diferente; consecuentemente, el tono cambiará desde lo patético, irónico, imprecativo, a lo grandilocuente. El crítico Luis Alberto Sánchez (52) se ha permitido realizar un diagnóstico del género novelesco de América:

> *Resumo: ahí donde ha reinado mayor opresión social y política, la novela ha adquirido mayor patetismo; la demografía explica la importancia de la novela argentina y brasileña, pero en ésta lo nativo determina su mayor intensidad; la naturaleza es todavía el personaje más importante de nuestras novelas; por el camino del localismo, superación del costumbrismo, estamos asomándonos a lo universal.*

No es suficiente, sin embargo, que el novelista se proyecte crudamente en su denuncia, no basta que impreque acaloradamente la injusticia y la desdicha de los sufridos, puesto que sería mera crónica periodística, un editorial si se quiere. La efectividad de su *exposé* dependerá de la amalgama que realice de las costumbres, tradiciones peculiares a determinado grupo y su idiosincrasia. Esta fórmula de Víctor Hugo—la unión de lo macabro con lo sublime—hará su impresión en todo ánimo sensible. Se cumple, pues, la función de toda verdadera obra de arte. «When it combines these two trends, the Indianist novel becomes—as in *Brod and Alien is the World*—one of the highest expressions of the Spanish American novel of the land» (53). También Goldberg (54) descubrió esta importantísima veta en un serio estudio sobre la función de la literatura creativa cuando dijo:

> *A more thorough consideration of letters then seeks to penetrate beneath merely personal influences; it seeks to understand those economic and social forces that underlie artistic manifestations; it seeks the environment behind the man and the age behind the environment...*

El simple hecho de presentar lo pintoresco para consumo de curiosos o para fines turísticos no será entonces novela propiamente dicha. El tiempo se encargará de hacerlas desaparecer. Es pecaminoso caricaturizar a grupos humanos con fines tendenciosos y comerciales. Esta tendencia, antes muy bien vista, ya resulta hoy de mal gusto. Leamos las palabras autoritarias de un fino y agudo crítico a propósito de esta cuestión:

> *El peruano José Carlos Mariategui* (55) *considera también el exotismo indígena en la literatura cuando no es más que eso, como una explotación. Para él el indigenismo moderno debe ser "una obra política y económica de reivindicación, no de restauración ni resurrección»* (56).

Este es el sueño y la ambición de los sinceros y honestos escritores americanos: elevar a sus hermanos continentales a mayores planos de dignidad; a que reciban una proporción más equitativa en la riqueza nacional, el consuelo de morir sabiendo que su participación en el suelo patrio, donde lo mucho lo controlan los pocos, dependió más bien de sus talentos y no de una coacción tácita por otros motivos ajenos a su voluntad y dominio. Refiriéndose al indio en este caso, Ríoseco (57) se expresa de este modo:

> *... raza explotada, vencida, hecha pedazos, por el capitalismo imperialista, la burocracia corrompida y la maquinaria, pero que un día ha de resucitar como el Ave Fénix, de sus propias cenizas, para señalar desde la elevación de sus sierras un nuevo concepto de vida...*

---

(52) Op. cit., *Nueva Historia*, página 515.

(53) Ríoseco: op. cit., *The Epic of...*, página 191.

(54) Isaac Goldberg: *Studies in Spanish-American Literature*, New York, 1920, pág. 4.

(55) José Carlos Mariategui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1934, pág. 185.

(56) Concha Meléndez: *La novela indianista en Hispanoamérica*, Madrid, 1934, pág. 185.

(57) Op. cit., *La novela en la...*, página 229.

Durante la tiranía de Rosas, Vicente Gómez y tantos otros escritores hicieron de sus plumas armas tan efectivas que un gran escritor pudo decir después que sus libelos contribuyeron a derrocar al tirano. «Mi pluma lo mató.» Desde entonces hubo un movimiento por lo más patrio, como lo atestigua la voz de un crítico francés:

> *Et c'est déjà beaucoup pour un siècle de guerres, de révolutions et d'instabilité politique où tous les hommes qui disposaient d'une plume la mettaient au service de leurs idées et de la grandeur de leur pays* (58).

La literatura puesta al servicio de la felicidad patria contra la tiranía y la explotación se remonta, desde luego, hasta el mismo Bolívar en su doble función de militar y pensador, como lo demostró en su profética *Carta a un caballero que tomaba gran interés en la causa republicana en la América del Sur* (1815), pasando por Sarmiento, Rodo y más contemporáneamente a los autores de nuestra consideración—Azuela, Gallegos y Rivera—. Este último, con su sagacidad, se propuso describir los horrores de los caucheros en toda su intensidad y con la violencia más apasionada; Azuela, aunque más impersonal y ajeno, nos brindó las crueldades de la revolución mexicana, y, por último, Rómulo Gallegos, la lucha entre la antítesis de la civilización; polo opuesto simbólicamente representada en *Doña Bárbara*. Y así... «Tras el relámpago general que le prendiera Bolívar, la América española se halla en medio de las más opuestas atracciones—buscando su verdad, su ideal y los caminos que hacia allá la lleven» (59).

Con todo lo expuesto se deduce, para aquellos incrédulos que dudan sobre el valor literario de nuestros países, que no todo es selva, belleza panorámica, reliquias coloniales, exotismo, música sensual, ritmos intoxicantes y plácido vivir. Hispanoamérica es mucho más que estas importantes superficialidades. Blanco-Fombona, uno de los exponentes más fieros contra toda forma de imperialismo y el paladín por la unión del panamericanismo, basada en un patriotismo racial, resume inteligentemente y con perspicacia la petulancia de aquellos espíritus retrógrados que debidamente realizan demagogia sobre los valores intrínsecos de un continente que luchó por su emancipación durantes tres siglos y que nominalmente fueron naciones a partir del primer tercio del siglo XIX:

> *Se cree, se dice en Europa, que la América no posee más que riquezas naturales y coroneles y generales de revolución. El autor de esta obra opina que en América, durante el siglo* XIX, *han vivido y luchado por ideales generosos personajes de m u c h a cuenta: que al lado de los generales hubo los pensadores* (60) *y los artistas, y que por encima de las crestas andinas se levantan algunas cabezas* (61).

(58) DAIREAUX: op. cit., pág. 187.

(59) BENJAMÍN CARRIÓN: *Los creadores de la Nueva América*, Madrid, 1928, página 19.

(60) Se refiere, entre muchos, según se colige, a Andrés Bello, Sarmiento, Eugenio María de Hostos, Juan Montalvo, Manuel González Prada, *et al.*

(61) BLANCO-FOMBONA: *Grandes escritores de América*, Madrid, 1917, páginas 7 y 8.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, R.: *Histoire de la Littérature américaine de la Langue Espagnole*, France, Librairie Hachette, 1953.

BLANCO-FOMBONA, A.: *Grandes escritores de América*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1917.

CARRIÓN, Benjamín: *Los creadores de la Nueva América*, Madrid, Soc. General Española de Librería, 1928.

DARNET DE FERREYRA, A. J.: *Historia de la Literatura americana y argentina*, 2.ª ed., vol. II, Buenos Aires, sin fecha.

DAIREAUX, MAX: *Littérature hispanoaméricaine*, París, Ed. Kra, 1930.

DÍEZ-CANEDO, E.: *Letras de América*, 1.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1911.

GARCÍA GODOY, F.: *Americanismo literario*, Madrid, Ed. América, s. f.

GOLDBERG, Isaac.: *Studies in Spanish-American Literature*, New York, Ed. Brentano, 1920.

Gómez Abreu, E.: *Clásicos, románticos, modernos*, México, Ed. Botas, 1934.

Gómez Restrepo, A.: *Crítica literaria*, 3.ª ed., Bogotá, Ed. Minerva, s. f., número 8.

Gutiérrez-Calimano: *Historia de la Literatura americana y argentina*, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1940.

Henríquez Ureña, P.: *Las corrientes literarias en la América hispánica*, trad. de Joaquín Díez-Cañedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

Hespelt, Herman E.: *An Outline History of Spanish American Literature*, 2.ª ed., New York, Crofts, 1942.

Leguizamon, Julio A.: *Historia de la Literatura hispanoamertcana*, Buenos Aires, Ed. Reunidos, t. II, 1945.

Mariategui, José C.: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1928.

Marinello, Juan: *Literatura hispanoamericana*, México, Ed. de la Un. Nacional de México, 1937.

Meléndez, Concha: *La novela indianista en Hispanoamérica*, Madrid, Editorial Hernando, 1934.

Sánchez, L. A.: *América, novelas sin novelistas*, Lima, Ed. Peruana, 1933.

Sánchez, L. A.: *Historia de la Literatura americana*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1937.

Sánchez, L. A.: *Nueva Historia de la Literatura americana*, 5.ª ed., Asunción del Paraguay, Ed. Guaraní, 1950.

Sánchez, L. A.: *Proceso y contenido de la novela Hispano-Americana*, Madrid, Editorial Gredos, 1953.

Torres-Rioseco, T.: *The Epic of Latin American Literature*, Rev. E. New York, Oxford, Un. Press, 1946.

Torres-Ríoseco, T.: *La novela en la América hispana*, Berkeley, Un. Calif. Press, 1949.

Torres-Ríoseco, T.: *Grandes novelistas de la América hispana*, Berkeley, Un. of Calif. Press, 1941.

Weisinger, N. Lee: *A Guide to Studies in Spanish American Literature*, New York, D. C. Heath, 1940.